هذا العدد

— ١ —

يقال في تعريف الثقافة أنها الجانب الفكري من الحضارة ، أولعلها الجانب الفكري من الإنجاز المادي ، أو درجة التقدم العقلي لدى الفرد أو الجماعة أو الأمة .

ويقال في تعريف الثقافة على الصعيد التقني ، أنها جماع الفنون والعلوم والعادات الاجتماعية ، والأهداف التربوية لدى شعب من الشعوب ، باعتبار أنها تمثل كلاً واحداً .

ولهذا فإن الثقافة في أحد وجوهها ، نزوع نفسي ، أو حالة نفسية ، أو خصيصة ذاتية أو جماعية تدل على منطقة حضارية معينة . بل إن علماء النفس المهتمين منهم بالدور الثقافي لعلم النفس وبالمحتوى الأيديولوجي لهذا الدور ، والمهتمين منهم بالدور الاجتماعي لعلم النفس ، والمهتمين منهم بسيكولوجية الحوار الداخلي ودراما الأفكار ، لا ينظرون إلى الثقافة باعتبارها تمثل خصائص معينة في تجربة حضارية محددة فحسب ، وإنما باعتبارها تمثل سجايا Traits .

هذه السجايا هي في حقيقتها خصائص في الفكر والشعور والعمل ، سواء أكانت هذه السجايا موروثة أو مكتسبة ، طبيعية أو مصنوعة .

— ٢ —

من هذا المنطلق نقدم هذا المحور الخاص في علم النفس المعاصر ، باعتبار أن مركز الثقل في الدراسات المكونة له ، تلح على مسألة الأدوار الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية لعلم النفس .

هذه الأدوار هي التي تمنح دراسات هذا المحور الخاص من «المعرفة» بُعدها المعاصر . كما أنها هي التي تمنحها بُعدها التربوي الذي يعتبر جزءاً وثيق الصلة بالرسالة التي أخذتها « المعرفة » على عاتقها ، وهي الاهتمام بالعلوم الإنسانية وملء الفجوة الثقافية التي تفصل بين مختلف أنشطة هذه العلوم كما تتجلى في الفكر العربي الحديث .

إن حاجة الأدب والنقد الأدبي إلى علم النفس لا تعادلها سوى حاجة علم النفس إلى الأدب والفن والفكر بمختلف أشكاله وإشكالياته .

— ٣ —

ويأتي تقديم هذا المحور عن « علم النفس المعاصر » حلقة في سلسلة المحاور التي حرصت « المعرفة » على أن تمنح كل عدد منها مركز ثقله الخاص ، بحيث تخلق سياقاً معيناً بين جملة من المسائل التي يتألف منها الفكر الإنساني . وهذا السياق ، كما نأمل ، سيتطور في حجمه ومنهجه ، بحيث نكرس عدد الشهر القادم من « المعرفة » لموضوع واحد كما درجنا في أعدادنا السابقة ، هو (الأسطورة والفكر الأسطوري) .

خلدون الشمعة

حوار حول أزمة الثقافة العربية

د. زكي نجيب محمود

س : الا ترى معي ان الثقافة العربية في الوقت الراهن تتدهور أوقد اصابها الفتور على الأقل ، بعد ان حقق الفن والفكر في المرحلة السابقة كثيراً من الانجازات نجدها تلمع في بعض الروايات والقصص والمسرحيات وفي السينما . ؟

ج : أود قبل ابداء الرأي في سؤالك هذا عن الثقافة العربية الراهنة واتهامها بالفتور والتردي ، أود أن نضع شيئاً من التحديد للثقافة بالمعنى المقصود وذلك لأنه لايجوز التعميم بالأحكام بوجه الاجمال اذ ان هناك من الثقافة العربية الراهنة هذه ، ماتدهور في الآونة الاخيرة اكثر مما حدث في عصر سابق .

والثقافة من جوانب اخرى حدث لها ما تتهمونه بها . أستطيع أن أقول الثقافة بمعناها الضيق المحدود ، التخصص الذي يهم فئة قليلة من الصفوة والذي يتناول المستويات

الرفيعة من الأفكار واللفتات الفنية والأدبية ، هذا الجانب قد أصابه ماتقول عنه من فتور .

اما الجانب الذي أظنه قد ازدهر فهو الثقافة بالمعنى الواسع الذي هو حركة تنوير الشعب وازدياد الوعي القومي بالمسائل المصيرية ، هذا الجانب لم يصبه أي فتور او انهيار .

بعد هذا التحديد ، دعنا نحصر الحديث اذن في الجانب الأول الذي يهم الفئة القليلة من صفوة المثقفين وعندئذ أوافقك كل الموافقة على انه هبط في مستواه الى درجة مؤسفة ، فأنا إذ أقارن حالة الثقافة في مستواها الرفيع بين عهدين ، العهد الذي كان سائدا منذ خمسين عاما . في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، فإنه يدهشني حقا أن ارى أن قادة الثقافة الرفيعة في ذلك الوقت كانوا يفجرون من القضايا الهامة الخطيرة مايكون له دوي في الوطن العربي كله . لم تكن المسألة عندهم مجرد كتابة يعلقون بها على مؤلف ومؤلف ظهر هناك وانما كانوا يشقون أرضا جديدة وتأخذ العشرينات مثلا من هذا القرن . . . كانت فاتحة هذه العشرينات ، كتاب الديوان ، الذي أصدره العقاد والمازني معاً ، ليضعابه ميزانا جديداً للنقد الأدبي ويفتحا مجالا جديدا للأدب والفن ، ولم تمض سنة واحدة الا وقد ظهر للدكتور (هيكل) كتاب عن (روسو) لا ليعرض تاريخ حياة رجل اسمه جان جاك روسو ، ولكن لينشر مناخا من الحرية السياسية يريد ان يشيع في الناس ، ومضى بعد ذلك عام واحد ، وأخرج

(سلامة موسى) كتاباًاسمه حرية الفكر . وكتاباً آخر عن نظرية التطور . فكان ذلك من جانبه بمثابة النغمة التي يعزفها على وتر الحرية الفكرية لتضاف الى النغمة التي عزفها (العقاد — والمازني) والى النغمة الاخرى التي عزفها الدكتور هيكل

ثم خرج الدكتور (علي عبد الرزاق) وأخرج كتابه (الإسلام وأصول الحكم) وكان نغمة من نغمات الحرية لأنه اراد ان يترك للشعب العربي حرية التصرف في إقامة الحكومة على الصورة التي تلائمه الآن .

ثم يمضي عام آخر . ويصدر (طه حسين) كتابا عن الأدب الجاهلي ، لا ليكون مجرد كتاب في تاريخ الادب ، بل ليضع الأسس لمنهج نقدي جديد .

ويمضي عام ، فيخرج الشاعر أحمد شوقي شيئاً من مسرحياته الشعرية ليضيف لونا جديدا إلى الأدب العربي .

هكذا ترى في بضعة أعوام كيف تلاحقت الدعوات المختلفة إلى الحرية الفكرية في جوانبها المختلفة من أدب وفن ونظام حكم ونقد أدبي وغير ذلك .

فاذا أردت المقارنة ، فخذ عشرة اعوام نعيشها الان ، وانظر الى نوع الكتب التي تخرج فقد تجد منها الجيد ، ولكن قلما تجد فيها الكتاب الذي يشق طريقا جديدا كما كانوا يفعلون منذ خمسين عاما . بهذا المعنى أقول ان حياتنا الثقافيه قد اصابها الفتور ، بل التردي والانهيار .

س : عندما أتحدث عن انهيار الفن والفكر في المرحلة الراهنة فإنني اتخذ من التزام الفن والفكر بالجماهير ومشاكلها ومدى تعبيرها عن واقع وتطلعات هذه الجماهير معيارا للتقيم والحكم . هل افهم انك عندما عقدت المقارنة بين ادب العشرينات وأدب المرحلة الراهنة انك استخدمت نفس المعيار كاداة للكشف والحكم ؟

ج : نعم انطلق من نفس المعيار ، ولكن بطريق غير مباشرة ، فأنا فيما اسلفته لك من حديث قد فرقت بين مستويين من الثقافة مستوى خاص للصفوة ومستوى عام للجماهير . ولكن حتى ثقافة الصفوة لابد في نهاية الامر ان تنتهي الى حياة الجماهير . مثلا حين نتحدث عن قضية مثل المنهج الجديد في النقد الأدبي الذي اشاعه الدكتور طه حسين في كتابه عن الادب الجاهلي ، فالامر في الظاهر لا يهم الجماهير العريضة بطريقة مباشرة الآن ، هذه الجماهير لاتهتم بنقد قصائد امريء القيس. ولكن اذا نظرنا إلى الامر نظرة غير مباشرة ، وجدنا ان المنهج الجديد الذي هو قائم على اساس فحص المقدمات فحصا نقدياً قبل أن نستخرج منها النتائج فإن مثل هذا الموقف المدقق في الأفكار وفي مدى صوابها يمكن أن يتسلل إلى الجماهير فيكسبها نوعا من علمية التفكير لم تكن لها .

ألست ترى ان مثلا لجمهور الناس في فرنسا وانجلترا بصفة عامة نظرة علمية أكثر مما لدى لجمهورنا ، حتى في حياتهم الخاصة ؟ . فكيف وصلوا إلى مثل هذه النظرة العلمية ؟ . . لقد وصلوا اليها عن طريق غير مباشر لما كتبه المؤلفون في

المجالات المختلفة وهكذا يحدث لنا إذا نحن أقمنا منهجا عقلانيا بين الصفوة ، بين المثقفين فإنه سرعان ماينتقل من الصفوة إلى الجماهير ، وإلا من الذي علم الجمهور فكرة الحرية مثلا ؟ وفكرة المساواة ؟ وفكرة الديمقراطية ، وفكرة الاشتراكية ؟ علمها لهم مفكرون كانوا من الصفوة وهم يكتبون ، ثم تسللت كتاباتهم شيئاً فشيئا مستوى الشعب فاصبحت ثقافة عامة .

س . على اية حال ، الى أي مدى تجد ان الفن والفكر في المرحلة الراهنة يعبران عن وجدان الجماهير العريضة . ويتناولان همومها ومشاكلها ويرسمان المستقبل الذي تتطلع إليه الجماهير ؟ . . لم تسمع من الفن والادب صدى هذه المرحلة التاريخية ؟

ج : اعتقد ان الادب والفن في مرحلتنا الراهنة لا يعبر الا بمقدار ضئيل جدا عن قضايا الناس الحيوية وذلك لأنه على وجه العموم إما أدب وفن للتسلية وإما أدب وفن للتفكير الجاد ولكنه لايصل الى الجمهور ولا يتأثر به الجمهور بشكل ملحوظ . ولعل رجال الإعلام . كانوا أنجح من الأدباء والفنانين في توصيل افكارهم إلى الناس .

ومع ذلك نستطيع ان نقول ان الادب والفن برغم عدم وصولهما الى جمهور الناس الا انهما يعبران الى حد كبير عن المرحلة الراهنة التي نجتازها ، لأن هذه المرحلة تتميز بالحيرة . اننا امام عدة بدائل ولا ندري على وجه الدقة

أيهـا نتخـذ ، فنجـد ان هـذه الحـيرة نفسها منعكسة في الأدب والفن . أيضا هذه المرحلة التي نجتازها تتميز بالحنين إلى الماضي . وبالحنين إلى الطابع العربي الاصيل . فنجد ان مثل هذا الحنين منعكس في الأدب والفن . وأيضاً تمتاز المرحلة التي نجتازها بنوع من محاولة تقرير شخصيتنا أمام التيار الدافق والوافد إلينا من الغرب ، حتى لانتجرف فيه فنضيع وتضيع هويتنا . فنجد ان مثل هذا التثبت بشخصيتنا منعكس في الأدب والفن . وعلى هذا النحو يمكننا أن نرى كيف أن الأدب والفن يعكسان بعض جوانب الموقف الذي نجتازه الان .

س : ألا ترى أن ثمة أسباباً أخرى لتردي مستوى الأدب والفن ترجع إلى عوامل اخرى غير (الحيرة التي تحدثت عنها) مثل مبدأ الربح والخسارة الذي يسيطر الآن على السينما والمسرح ، ومثل سيطرة السلطة على أجهزة الاعلام والثقافة ؟

ج : هذا صحيح . الأدب والفن في معظمه أدب وفن السلطة على نحو ما ، ومبدأ الربح هو الوحي الوحيد الذي تخفق له قلوب التجار ومنتجي الأفلام ومتعهدي المسرح .

س : حتى الان كنا نتحدث عن مظاهر الانهيار ، ماهي الاسباب التي ادت الى هذا الانهيار وكيف يمكن الخروج من هذه الأزمة ؟

ج : ربما كان من أهم أسباب الأزمة اننا ظللنا طيلة سنوات نقفل النوافذ دون الفكر والفن في العالم ، مع ان فتح النوافذ لما

يدور في العالم أمر حيوي بالنسبة للخلق الجديد لان الفكر والأدب والفن ليست نباتات تنبت في صحراء إنما النباتات يتعلق بعضها ببعض ، مثلا كيف كان رجال فن التصوير او النحت يؤدون عملهم الجديد إذا لم تتح لهم الفرصة الكاملة للاطلاع على تيارات الفن في الغرب ؟ كيف يمكن لكتاب القصة والمسرحية أن يجددوا أدبهم اذا لم يجدوا الفرصة الكاملة – لمطالعة مايكتبه رجال الفلسفة في الغرب ، بل كيف يمكن لاصحاب النظريات السياسية المختلفة مالم يتابعوا المؤلفات الجديدة التي تصدر في الغرب ؟ إن اتصال المطالعة بما يحدث خارج حدودنا شرط ضروري لحيوية انتاجنا فإذا عرفنا اننا ظللنا بضع سنوات في موقف الرفض لما يأتي من فنون الادب والفكر في العالم عرفنا بالتالي لماذا اغلقت علينا أبواب الابداع . إن قادة الابداع في نهضتنا الحديثة من امثال جمال الدين الافغاني ومحمد عبده قد استمدوا بعض قوتهم من الاطلاع على ماكان يكتب في اوربا . فتح النوافذ أمر محتوم لمن اراد ان يستنشق الهواء النقي في دنيا الثقافة .

حوار : كنعان فهد

* * *

الدور الثقافي لعلم النفس
ومضمونه الأيديولوجي

ميشيل برنارد

منذ بداية عصر النهضة نشطت حركة العلوم الجديدة واستقلالها . وكان علم النفس من أواخر هذه العلوم قياما ، فقد ظل المفكرون مترددين حول موضوعه مدة طويلة ، حتى ان أوغست كونت لم يذكره في تصنيفه للعلوم الرئيسية ، وأذاب مهمته بين علم الحياة وعلم الاجتماع . ويمكن القول ان الاعلان عن علم النفس قائم بذاته لم يتم الا في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي على يد فرويد وفلاميده وريبو وبوليتزر وأمثالهم .

ومع أن هذا العلم لم يزل غض الاهاب يدرج في خطوات حياته الاولى فان شهرته قد طبقت الآفاق واتسع نفوذه في مختلف المجالات ، فدخل الى المؤسسات الاقتصادية والسياسية والعسكرية والعائلية ، وأصبح التحليل النفسي للآثار الفنية والأدبية من أبرز مجالات النقد الفني وعلم الجمال. ولم تنج المؤسسات اللاهوتية من سلطانه اذ ظهر كثير من الكتابات التي تفسر النصوص الدينية المأثورة تفسيراً نفسانيا . واستفاد اللاهوت من الوسائل التي يتيحها علم النفس في تعليم الدين والدفاع عنه . وسرت اصطلاحات علم النفس على الألسن وملأت صفحات الكتب والمجلات مثل العقدة النفسية والتحفيز والاشراط والمحاولة والخطأ . . . فمتاعب علم النفس الحالية ليست ناتجة عن زهد الناس فيه وانصرافهم عنه ، لأن اهتمامهم به أصبح لا مراء فيه . وانما تأتي أزمته من ناحية الأساس الفلسفي والعقائدي

(*) عن بحث لميشيل برنارد في كتاب (فلسفة العلوم الاجتماعية من ١٨٦٠ حتى العصر الحاضر) – مطبوعات هاشيت – ١٩٧٥ .

الذي يقوم عليه . وحينما يكون هذا الأساس خارجا عن محوره الصحيح فان المهمة التي يؤديها علم النفس في المجتمعات تصبح خاطئة في كثير من الأحيان . كما أن القواعد العلمية السليمة لا تنطبق عليه انطباقا دقيقا . فيغدو علما وغير علم ، يتشبه بالعلم ظاهريا ويخرج عنه في الحقيقة والمضمون .

ولسنا هنا في صدد الحديث عن الأخطار الفردية التي قد يسببها علم نفس فج أو مقدم الى الناس بشكل غير ناضج ، كالمشكلات العائلية التي تسببها قراءة سطحية لبعض الأبحاث النفسية سواء كانت هذه الأبحاث عميقة أو مرتجلة خادعة . وكذلك الاتهامات التي قد يتبادلها الناس نتيجة اغترارهم بمعلوماتهم النفسية فيسبغ بعضهم على بعض أوصاف التعقيد والشذوذ والنرجسية والسادية والمازوشية . . . وقد يصل الأمر الى حد يتخذ معه كل فرد من الآخرين المحيطين به موضوعات لمبضعه النفسي المثلم ، فيحلل تصرفاتهم ويصنف نماذجهم ويكتشف عقدهم أو يخترعها . وبذلك يعجز عن التعامل العقلي الطبيعي معهم ويحل الحذر والمخاوف المتبادلة محل الالفة والانسجام . وقد يبرز بعضهم فضولهم ودس انوفهم في شؤون الآخرين باهتماماتهم النفسية وادعاء البحث عن حقيقة كل انسان ومعرفة الاسلوب الحكيم في التعامل معه . وقد يهتم النقاد الفنيون والأدبيون بتحليل شخصية الفنان أو الأديب أكثر من اهتمامهم بالأثر الفني نفسه .

هذه المتاعب وأمثالها ، على خطرها ، تتضاءل امام الأعراض الخطيرة الناشئة عن اعتلال اساسي في فهم موضوع علم النفس ومنهجه ودوره . وقد تناول هذا الاعتلال عدد لا بأس به من الفلاسفة وعلماء النفس منهم — على سبيل المثال — ماركوز الذي انطلق من ملاحظة تطور الرأسمالية الغربية من الشكل الفردي الى الشكل المركزي القائم على المؤسسات الاحتكارية الضخمة ذات النفوذ البعيد والتي تفقد الانسان شخصيته الصميمية من ناحية ، وتريد أن تحمله على قبول المجتمع الذي أوجدته وعلاقات الانتاج فيه وضياع المعالم الفردية . ولهذا فقد جعلت من علم النفس في المجتمعات الغربية مظهرا رئيسيا من مظاهر تطور الانتاج الرأسمالي . كما أن مركزية التقنية اقترنت باتجاه المجتمعات الصناعية نحو النظم الشمولية Totalitaire واصبح من الصعب على علم النفس أن يحتفظ بحياده واستقلاله وسط القوى الاجتماعية المتنفذة صعوبة احتفاظ الانسان بشخصيته وبحياته من أجل ذاته .

يقول ماركوز في كتابه الحب والحضارة ص ٩ (ما دام الفرد لم يعد يمتلك الوسائل

ولا الامكانيات للوجود من أجل ذاته فان حدود علم النفس تغدو تابعة للقوى الاجتماعية التي تحدد الحياة النفسية . وفي هذه الظروف يغدو تطبيق علم النفس على تحليل الأحداث الاجتماعية والسياسية منهجا خاطئا ، أثبتت خطأه هذه الأحداث ذاتها . وكان الحري أن يقع العكس وهو تنمية المضمون الاجتماعي والسياسي المقولات النفسية . » وقد طبق ماركوز هذا المنهج الذي دعا اليه في كتابه « الانسان ذو البعد الواحد » مبينا كيف أن الجهاز التقني للانتاج والتوزيع في المجتمع الصناعي يتجه الى أن يصبح شمولياً وكذلك تنحو جميع الفعاليات والأوضاع والقابليات التي تتضمنها الحياة الاجتماعية ، وتشبهها في ذلك التطلعات والحاجات الفردية ولا تنجو من هذا الاتجاه المجتمعات المتخلفة . ففي هذه المجتمعات يؤدي دخول التقنية الى قيام ايديولوجيات تحقق نظاما للسيطرة على الطبيعة والانسان لمصلحة القوى المهيمنة . ولا ينسى ماركوز أن المجتمع الصناعي المتقدم انما هو وجود سياسي . انه الوجه الأخير لمشروع تاريخي نما مع الزمن يتحقق بالمعرفة وبتجربة تحويل الطبيعة وتنظيمها باعتبارها دعامة من دعامات السيطرة . وبمقدار ما يتطور هذا المشروع التاريخي يعطي لعالمي المعرفة والعمل شكلهما ويحدد الثقافة على المستوى المادي والعقلي . ويكشف العلم في تصوراته ومناهجه عن هذا المشروع للسيطرة العالمية . ان المفهوم العلمي يصور الطبيعة المخضعة موظفة باستمرار هي والانسان كمادة بسيطة للمعرفة والعمل . انه عالم – موضوع ، كل ما فيه ادوات ، سواء أكانت طبيعية أم عقلية . وان طراز المعقولية العلمية يخضع للعقلية التقنية . وهذه بدورها تخضع لغائية سياسية هي غائية الاستغلال والسيطرة منهجيا لحساب المصالح الخاصة ذات الطابع التقني . وعلى هذا فان العقل وفكرة العقل ذاتها ليسا الامتجات وانعكاسات وادوات لهذه السيطرة وكما يقول ماركوز (ان دولة العقل ودولة المجتمع تتداخلان) (١) وهذا ما يفسر الامتياز الحالي للاتجاه العملي الاجرائي الذي يعد التصور الذهني مرادفا لمجموعة عملياته الملائمة ويفسر ايضا تقليص أو الغاءقدرة العقل على المعارضة والتهديم لأنه أصبح أداة بسيطة في يد القوى المسيطرة عليه وغدا مجرد عملية من عمليات التقنية وعلى هذا فقد شوهت فكرة الجدل وأسيء استعماله . اذ حل التقابل الايجابي بين القوى المتصارعة محل التناقض والتقابل السلبي . ولا يكتفي التنظيم الكلياني للمجتمع بمنع التغير بل يجعل استمرار الأوضاع الراهنة مبررا باسم الحيادية والموضوعية العلمية عن طريق استعباده للعقل والسلوك . وهنا يبدو علم النفس مظهرا رئيسيا من مظاهر هذا التبرير الاجتماعي .

(١) الانسان ذو البعد الواحد – مار كوز – ص ١٨٩ .

فترشيح علم النفس للملاك العلمي ليس الا القناع الايديولوجي لمتطلبات الاتجاه التكنوقراطي الذي يتحقق به المجتمع الكلياني .

وقد أجرى الباحث دولول D.Deleule تحليلا دقيقا لهذه الظاهرة وبرهنة على هذه الفكرة في كتابه (علم النفس أسطورة علمية) حيث يشير الى صفة الاصطناع والعقم في الاشكالية التقليدية التي قام عليها علم النفس وفي البحث الايبيستيمولوجي(١) في شروط امكان قيام علم النفس كعلم . لا فرق في ذلك بين اشكالية ريبو وواطسن وبين اشكالية فريس وبوليتزر وسيف . فهذه الاشكالية تدل على انبهار بالعلمية وعبادة للموضوعية وتقوم على نظرية عقلية في المعرفة . وقد كرس دولول جهوده للكشف عن الضرورات والحوافز الكامنة وراء هذه الاشكالية . وبالتالي يعد دولول قضيته الاساسية هي البحث عن سر الطموح الى ادعاء علمية علم النفس والاسراع في ترشيحه ليكون في مصاف العلوم . وفي هذا الصدد يبين دولول أن كل علم يحدد أيديولوجيا وبشكل اوضح كل علم فهو علم للايديولوجيا التي سبقته وهذا يعني أن كل كشف علمي جديد يحتوي في ذاته ، في آن واحد ، وبشكل متناقض على موضوعات وأفكار الايديولوجية السائدة في عصره ومن جهة ثانية يحتوي على تناقضها الناتجة عن ضرورة قيام لغة لايديولوجية جديدة (مثلا الديناميكية الغاليلية في مقابل التصور الارسطي التومائي للكون وكذلك لبوض كيمياء لا فوازيه في وجه السيمياء الدينية والسحرية أو الطلسمية) . ومهما تكن الأشكال التي يتخذها كشف علمي جديد فانه لا يحدث الا بثمن هو التصادم الايديولوجي . اما فيما يتعلق بعلم النفس فقد كان الأمر على النقيض من ذلك حينما وضع علم النفس جهازه التقني وسلاحه النظري في خدمة الايديولوجية السائدة مستعيرا الطرق التقنية للعلوم الأخرى مثل الفيزياء والكيمياء والفيزيولوجيا . ولكن هذه الاستعارة تضع موقفه الايديولوجي موضع الشبهة . فان الأيديولوجية السائدة لم تكتف باقامة علم النفس بل لابسته وامتزجت به ومن ثم فان علم النفس الحديث ليس الا علما زائفا . انه اسطورة أو علم أجوف وتعتبر السلوكية النموذج النظري لهذا العلم الأجوف الذي يعبر عن نفسه بشكل أوضح في الابحاث النفسية التقنية على القابليات والحوافز أو في الأبحاث النفسية

(١) الايبيستيمولوجيا هي الابحاث الفلسفية المتعلقة بنظرية المعرفة أو فلسفة المعرفة .

الاجتماعية في السوسيومتريا والبسيكودراما (١) وتوجيه الجماعات وتقنية العلاقات الانسانية التي عالجها مايو والمشاركة التي عالجها ألبورت أو علم الصحة النفسية عند روجيه . وباختصار فان علم النفس هو أيديولوجية الترميم التي هي دعم خفي للايديولوجيا السائدة حينما تعمد الى امتصاص السوالب حتى درجة الغائها . فهي اذن ايديولوجية موظفة لاجل استبعاد كل بذور الانحلال والتهديم في النظام الاجتماعي القائم . وهذا يعني أن علم النفس حليف لاتجاه محافظ متطرف ربما يتسامح في احسن الاحوال باصلاحية ساذجة مثل تغيير الفرد لئلا يتغير النظام الاجتماعي أو تغيير الفرد على أمل تغيير النظام الاجتماعي . ويتراوح عمل علم النفس بين هذين القطبين . وهكذا يصبح عالم النفس خادما وأداة للاسطورة بتحقيقه الخداع العقلي . وهنا نصل الى جواب السؤال الذي طرحناه سابقا بصدد العوامل التي دعت الى قيام علم نفس يدعي العلمية دون أن يملكها حقا . انها تكمن في المقتضيات الأيديولوجية للنظام الاجتماعي السائد . وهذه المقتضيات تؤطر علم النفس وبالتالي تقدم لها الدعم في المقابل . ان علم النفس ضروري لأنه نافع للنظام القائم . واذا شاء أن يتخلص من هذه الربقة فما عليه الا أن يغير اتجاهه بمعنى أن يعمد الى تكوين موضوع نوعي قوامه التجريب . وقد دعا فرويد هذا الموضوع باللاشعوري حيث يصبح تفوق الأنا امتياز الشعوري موضعا للبحث والتساؤل وبالتالي بدأ الصراع مع الأيديولوجية النفسية التقليدية . وبتعبير آخر تجب العودة الى فرويد بدون محاولة تقليص مرمى انقلابه ايضا . ولن يتم هـذا التحرر الا بممارسة التفكير المنهجي لاقامة نظرية ايديولوجية جديدة . وفي الواقع بدأت تباشير هذه النظرية تبدو هنا وهناك في رأي دولول . وهكذا يكف علم النفس عن أن يكون ألعوبة أو مخدوعا ساذجا في كف الأيديولوجية السائدة . ان علم النفس لن يصبح علما حقيقيا الا اذا ترك أصله الايديولوجي واصطدم به وكون النظرية الناتجة عن هذا الطلاق الأيديولوجي . انه لن ينال شرف المواطنة العلمية الا اذا مارس التحليل النفسي على ذاته .

ونظرية دولول هذه تقوم على عدد من المصادرات ليست صحتها مضمونة سلفا ومن أهمها الاعتقاد بأن علم النفس الحالي مستغرق بكامله في أيديولوجية الطبقة المسيطرة في الوقت الذي نرى فيه أن هذه الطبقة تبدي أحيانا الكراهية والعداء لعلم النفس وذلك عندما

---

(١) السوسيومتريا منهج علاقات التعاطف والتنافر ضمن الجماعة لمعرفة حركتها الداخلية

– البسيكودراما : طريقة من طرق التحليل النفسي للبحث والتشخيص والعلاج تقوم على تمثيل المرضى أوضاعهم مسرحياً .

– السوسيودراما : طريقة تمثيلية تعالج بها الأعراض الاجتماعية .

يتدخل في المجالات التي تعتبرها وقفا عليها . وهي تحاول تسفيهه بوصفه بالبعد عن الجدية والفائدة . وقد أوضح هذه الظاهرة (فوتسينا Voutsinas) عندما قال (كيف نفسر الهجوم الذي تعرض له علم النفس من قبل الاوساط الفكرية المحافظة حينما اتهمته بأنه المسؤول عن حوادث الشغب في مايس ١٩٦٨ بسبب تأثيره السيء على الشباب ؟ (١) ومن ناحية أخرى فان دولول نفسه يعلم أن عددا كبيرا من علماء النفس يرفضون تسخير علمهم لخدمة الاستقرار الاجتماعي في ظل الطبقة السائدة وأن عديدا من الاكتشافات النفسية كانت ترمي الى انهاء الشروط غير العادلة التي فرضها الرأسماليون على العمال . ولكن هذا الباحث يرد بقوله ان عالم النفس شيء وعلم النفس شيء آخر لأن علم النفس انما قام استجابة لمتطلبات المجتمع الرأسمالي الصناعي سواء أكانت صريحة أم ضمنية. فيرد فوتسينا بأن هذا القول يحمل دحضه في ذاته ما دام قد أكد أن النظرية والتطبيق في علم النفس لا ينفصل أحدهما عن الآخر . فهو اذن علم وحرفة وبالتالي ليس علم النفس الا عالم النفس ذاته . . . ومن جانب آخر ألا تنطلق نظرية دولول من نظرة تبسيطية الى سلطة الايديولوجية السائدة التي تمارس على طبقة بروليتارية سلبية ومرغمة على الرضى ؟ وفي هذا ما فيه من تعطيل للصفة التناقضية الجدلية للصراع بين الطبقات ، وقد اشار ماركس من قبل الى أن ظهور البروليتاريا شرط اساسي لتغيير المجتمع البورجوازي . ثم يردف فوتسينا بأن علماء النفس — وهم حتى الآن بلا كيان — اذا لم يكونوا جميعا من أفراد الطبقة البروليتارية فانهم على الأقل يخضعون للشروط ذاتها التي يخضع لها سائر الشغيلة . فلا يمكن تحميلهم من المسؤوليات اكثر مما يقتضيه ظرفهم الاجتماعي الاقتصادي . ويرى فوتسينا أن علم النفس الحالي ثنائي المنظور وتناقضي الخاصة لممارسة علم النفس يجب الا تقوم بحسب التصورات في ذاتها بل بحسب علاقات القوى في الصراع الدائم للحركات الاجتماعية الذي ينتج عنه أن معطيات علم النفس تستغل على هذا النحو أو ذاك من قبل النزعات المسيطرة على المسرح السياسي .

وقد عكف علماء النفس ذوو الميول الماركسية اللينينية على تأكيد وابراز هذه الخاصة الثنائية والتناقضية لعلم النفس وحاولوا أن يقيموا علم نفس علميا جديدا يخلف الواطسونية ويكون قائما على أسس المادية الجدلية والتاريخية بحيث يصبح سلاحا للتحرر وانعكاسا

(١) من مقال لفوتسينا بعنوان (علم النفس المجرد وعلم النفس المشخص) في مجلة علم النفس ١٩٧٠ — ٧١ ص ٨٧٥ — باريس .

لجدل المادة بدلا من أن يكون سلاحا وخدعة في يد النظام الرأسمالي . وقد أثنى هنري فالون على علم النفس الحديث قبل أن يبني دولول نظريته بعشرين عاما لأن هذا العلم قد أحل تصورا عمليا وتاريخيا للانسان محل التصور القائم على فكرة الجوهر. وتأتي جدوي علم النفس الحديث في رأيه من قبول ضمني للفلسفة الماركسية المادية الجدلية (هذه الفلسفة التي منحت علم النفس توازنه ودلالته وأنقذته من التناوب العقيم بين المادية الأولية والمثالية الجوفاء ، بين جوهرية فظة ولا عقلانية طاغية . انها الفلسفة التي جعلت منه علماً للطبيعة وللانسان معا حين حذفت الانفصام الذي كانت الفلسفة الروحيةقدأقامته بين الوعي والأشياء، وهي التي مكنته من تناول الكائن ووسطه موحدين في عملية التأثير المتبادل بينهما ومن تفسير الصراعات التي يستمد منها الفرد سلوكه وشخصيته) ويضيف فالون (واذا كانت حالة علم النفس هذه غير فريدة في العلوم لأن الماركسية تهتم بمجالات المعرفة جميعها اهتمامها بمجالات العمل – فان علم النفس يحتاج الى الفلسفة الماركسية أكثر من غيره لتقدم له أساسه وتوجيهه السوي لأنه منبع كثير من الأوهام الغيبية والتشخيصية Antropomorphique (١) وقد دعم فالون نظريته ببحوث بافلوف على الاستجابة الشرطية القائمة على تفسير جدلي لفاعلية المراكز العصبية العليا التي لم تعد فاعلية ملحقة أو مضافة كما كانت الفيزيولوجيا التقليدية بل أصبحت على العكس من ذلك مكانا لجملة الارتباطات المتبادلة بين العضوية والوسط البيولوجي والاجتماعي . وان تبادل التأثير هذا ينتج استجابات لا يمكن أن تتوقعها الاستنتاجات الآلية ولا التأملات البسيطة في المذهب المثالي . ومن ضرورة هذا التبادل الدائم والمغتني باستمرار نشأت اللغة كنظام ثان للاشارات أو كنظام اشاري من الدرجة الثانية حيث تحل الكلمة وبدائلها محل المثير الشرطي الحسي متجهة باستمرار نحو التجريد الذي يصل ذروته في الرموز الرياضية .

وقد استطاع الباحث ج . ف . لوني J.F.leny أن يعطي هذه الأطروحة صيغة اكثر اكتمالا ودقة بتبيانه التلاقي بين الأفكار الماركسية اللينينية وبين المبادىء الكبرى لعلم النفس العلمي التي هي ١ – مبدأ موضوعية وقائع السلوك ٢ – مبدأ الارتباط بين الظواهر والحتمية النفسية ٣ – مبدأ التحقيق التجريبي . وبتبيانه من جهة أخرى التلاقي بين معطيات علم النفس الحديث كما ظهرت في بحوث بانفيلد على الدماغ وبحوث علم النفس

(١) من مقال لفالون بعنوان (علم النفس والمادية الجدلية) نشر في مجلة سوسيتا عام ١٩٥١ .

الاجتماعي حول تأثير المحيط وبين الأطروحات الثلاث للمادية الجدلية والتاريخية وأولها الدماغ والنفسية وثانيها مفهوم الانعكاس وثالثها الوسط الاجتماعي والشخصية»(١) .

ويضيف لوفي (انهذه التلاقيات بين الماركسية وعلم النفس هي شيء آخر غير التأثير المتبادل . انها تؤكد أن الواقع هو الذي فرضها . الواقع البيولوجي للفرد كما تعبر عنه فاعليته الدماغية والواقع الاجتماعي أو النفسي كما يعبر عنه سلوكه وتصرفاته وتفكيره الكلامي . ولكن هذا لا ينفي وجود تأثير متبادل ومتزايد بين العلم والفلسفة الماركسية) .

وقد حاول تران – دوك – ثاو Tran-Duc-Thao منذ عام ١٩٥١ أن يبرهن بشكل غير مباشر على هذا التأثير بالرغم من اشكاليته المتميزة واهتماماته الفلسفية . فقد بين أن العودة الى المشخص المكرسة بحق من قبل الفينومينولوجية لا تتحقق الا في المادية الجدلية وبخاصة فيما يتعلق بعلم النفس باعتبار النمو الحسي الحركي عند الطفل أساسا جدليا للسلوك متحايثا مع الأساس البنيوي للجهاز العصبي عبر دراسة التكوينات النوعية للكائنات الحية . يقول ثاو (ان تسلسل المراكز العصبية عند الحيوانات العليا وهي الحبل الشوكي والبصلة السيسائية والمخيخ والسرير البصري واللحاء يتطابق مع التسلسل التكويني للسلوك بدءاً من الانتقال الانعكاسي فالتحريك والتوجيه فالآلية الانفعالية فالنشاط الارادي علما بأن المركز الأعلى يكف المركز الادنى في جميع المستويات . وهذا ما يسوغ تعريف الشعور كسلوك مصمم ومضبوط.وعلى هذا فان الذاتية ليست الا المظهر الشكلي للعملية الجدلية الواقعية حيث تحذف كل بنية جديدة البنية السابقة وتتمثلها في الواقع المعيش(٢) . وبعبارة أخرى ان الذهنية الجدلية تقيم علم النفس كعلم للسلوك لأن السلوك هو جدل المادة في حالة الحركة .

وفضلا عن التحفظات التي ابداها سارتر بشأن فرضية الجدلية المادية يمكننا أن نتساءل عما اذا كان هذا المنحى في اقامة علم النفس متناقضا مع تفسير ماركسي حقيقي للعلم والمعقولية بشكل عام لأن من الأفضل أن نأخذ الوقائع النفسية بحد ذاتها لدراسة دلالاتها في ضوء التتبع التاريخي لعلاقات الانتاج بدلا من أسقاط المخطط الجدلي كآلية داخلية دائمة للفيزيولوجية العصبية معتبرة كبنية تحتية النفسية . ومن الملائم أن نتخذ الحقيقة المشخصة

(١) علم النفس والمادية الجدلية منشورات بافيون Pavillon ١٩٧١ .

(٢) الفينومينولوجيا والمادية الجدلية ١٩٥١ ص ٢٥٢ .

نواة فعلية لقيام علم النفس. والمقصود بذلك الفرد في حالة العمل . وبهذه الممارسة الفردية وحدها تستطيع الماركسية أن تتعهد علم النفس وتنهض به وهذا ما نادي به ل . سيف الذي أشار باصبع الاتهام الى المحاولات الماركسية السابقة التي شاركت في اعتبار علم النفس مجموعة من علوم النفسية (علم النفس البيولوجي وعلم النفس الاجتماعي) وقد اتخذت المحاولات الماركسية من هذه العلوم مقدمات تستخلص منها نظرية في الشخصية كما استخدمتها براهين على جدل الطبيعة . وكان الاصوب في رأى سيف أن ننطلق من العمل والعلاقات التي يتضمنها والبنى والعمليات الشخصية القائمة على هذه العلاقات بدلا من أن ننطلق من الطبيعة الى الانسان اي من الجملة العصبية أو السلوك الحيواني أو الطفلي الى فاعلية الشخصية الراشدة(١).وان المنظور الجديد النابذ لا يقوض المنظور السابق الجاذب بل يكمله . وهذا يعني أنه اذا كانت المادية الجدلية تقدم لنا مفتاح القوانين العامة لاشكال العمليات النفسية كما بين لوني فان المادية التاريخية وحدها هي التي تعطي الأهمية والاعتبار الى الفاعلية الفردية المشخصة التي هي المضمون الانساني الحقيقي لعلم نفس الشخصية . واذا كانت المادية الجدلية هي الدليل المعرفي الضروري فان المادية التاريخية هي الأساس الحقيقي لعلم النفس من حيث انه قبل كل شيء علم نفس الفرد المشخص .

وقد أعطى سيف بذلك دوراً كبيراً للفرد في علم النفس بحيث يمكن التساؤل « هل تسمح الماركسية للفرد بهذا الامتياز ؟ أن لوني لا يعتقد بهذا أو هو ينكر على سيف تأويله (للأطروحة السادسة على فيورباخ) التي أقام عليها كل براهينه.وفي الحقيقة أن هذه الأطروحة خلافية أكثر مما بين سيف . انها تشير إلى ما دعاه فيورباخ بالماهية الانسانية التي ليس لها في الحقيقةواقع خاص.ولاريب أن علم النفس العلمي ينفي من ساحته أي تحديد مسبق للماهية الانسانية . إنه إن لم يكن ضد المذهب الانساني فهو على الأقل غيره . وهكذا فان سيف عندما يميز بين الفيزيولوجي والاجتماعي يقع حتماً في التناقض إذ كيف نؤكد من جهة أن كل فاعلية نفسية مشخصة تقوم على عمليات فيزيولوجية قابلة للتحليل ثم ندعي من جهة أخرى أن الحدود الواقعية للنفسية تتجاوز حدود العضوية بمدى بعيد ؟ أن الدراسة التي تعطي الامتياز للعلاقات الاجتماعية بين أشكال السلوك تثير بعض الصعوبات لأنه إذا كانت هذه العلاقات لاتنشأ عن السلوك كما قرر سيف فكيف تكون اجتماعية بدون وصف خارجي وموضوعي . ؟ إننا بدون هذا الوصف نكون قد صادرنا على وجود خاصية للسلوك داخلية وذاتية . وقد

---

(١) الماركسية ونظرية الشخصية – ل . سيف – ص ٣٤٥ .

دأب لوني عـلى اظهار النتائج النظريـة المشؤومة على الصعيد الماركسي التي تنتج من التوحيد الخطير بين وجهة نظر الاقتصاد السياسي ووجهة نظر علم النفس . وقد سبقه إلى هذا النقد أندرياني Andreani الذي يظهر غموض نقل المقولات الاقتصادية إلى حيز النظريةالشخصية. ومما زاد في نفورلوني من محاولات سيف عداوته النظرية للفيزيولوجيا هذه العداوة الناشئة عن عدم فهمه لمناهج البحوث الفيزيولوجية ومضموناتها . وبهذا يشاطر التوسر وبوليتزر نظرتهما ويبقى بعيداً عن تكوين فكرة دقيقة عن هذا العلم الذي يبرز إلى الوجود عازفاً عن البحث المشخص الدؤوب الصعب وحالمـا بنظرة تركيبية تقفو مباشرة كتابات ماركس وحده . ويرى اندرياني أن نصوص ماركس تنفي هذه النظرة التركيبية أو تشكك فيها على الأقل . إن قراءة رأس المال تظهر خطأ فهم هذا الكتاب من خلال خط وحيد هو خط المادية التاريخية.وقدقالاندرياني بحق أن التأمل في موضوع رأس المال يكشف أن ماركس حاول فيه أن يضع بشكل أساسي البنى الاجتماعية أكثر مما أراد أن يضع علما التاريخ . ومن ثم يجب البحث عن تفسيرات لممارسات الطبقات ومصالحها والحياة الشخصية حتى ولو تضمنت كتابات ماركس بالضرورة إشارات إليها . ويبدو أن سيف قدنسي ما صرح به من أن ماركس لايسعى إلى هدف واحد في كتابيه الايديولوجية الألمانية ورأس المال ومن جهة أخرى فان سيف يوحد بين علم التاريخ والفلسفة الماركسية من حيث انهما يتبعان المعايير العلمية ذاتها بما في ذلك معايير علاقتهما مع الأفراد الواقعيين في عملهم وفي شروط وجودهم المادي فكلاهما عنده قابل للتحقيق التجريبي.ويصرح اندريانيبأن البحث لا يصبح علميا بمجرد أنه يعود إلى الواقعي ويتحقق بالتجريب ولكن بانشائه البنى الخفية غير الشعورية التي تفسر ظواهر الحياة اليومية في مقابل وجودها المادي وبتفتيحه الفهم العملي النقدي للمظاهر مهما كانت وضعية . إن سيف يخلطه بين علم التاريخ وعلم البنى الاجتماعية ومزجه بين المادية التاريخية والمادية الجدلية وبعبارة أخرى بين العلم والفلسفةانما يدين نفسه بابتداع علم نفس الكتاب رأس المال أو بشكل ادق لنظرية المنطقة الاقتصادية التي يقوم عليها الكتاب .مع أن ماركس لم يقدم فيه سوى نقاط أولية لمعرفة في طور التكون . وفضلا عن ذلك فان نظرية سيف تصادر على أمكانية قيام علم الانسان بل على ضرورة قيام هذا العلم على الطراز المعرفي الذي قامت عليه بقية العلوم باعتبار أنها تخضع جميعاً للقوانين التفسيرية المشتقة من المادية الجدلية وبهذا يرتد الانسان إلى جملة من العلاقات الاجتماعية من حيث أنه موضوع مشروع للعلم وبتعبير آخر ان اطروحة سيف تفترض مسبقاً تماثل الجوهر بين العقلانية والواقع الموضوعي وبالتالي صلاحية الانسان لان يكون موضوعا للعلم ونحن نعلم أن هذه المصادرة المزدوجة قد رفضها فوكولت في كتابه (الكلمات والأشياء)

حيث يقرر أن تاريخ العقل لا يسير على وتيرة واحدة متصلة ومتشابهة وأن العلوم المختلفة ظهرت في عصور متمايزة على أسس مختلفة أيضاً وأن ظهور العلوم الانسانية في القرن التاسع عشر قد وافق إعادة توزيع للمعرفة عامة بحيث يكون الانسان أساساً لكل وضعية . وفي الوقت نفسه موضوعاً تجريبياً متميزاً للعلم إذ أدرج الانسان في قائمة الموضوعات الخاضعة للوصف والتحليل واعتبر في الوقت نفسه الكائن الذي يسوغ كل علم . ومن هنا ينشأ تعارضان الأول بين العلوم الانسانية والعلوم الأخرى بمعناها الضيق فبينما تدعي الأولى اقامة العلوم الأخرى نرى الثانية تبحث بدون انقطاع عن أسسها الخاصة وعن تحقيق مناهجها وعن نقاء تاريخها مناهضة في ذلك الوصاية الاجتماعية والنفسانية والتاريخية .والتعارض الثاني بين الفلسفة التي تمنح العلوم الانسانية أصالتها التي تقوم عليها وبين هذه العلوم التي تدعي لنفسها موضوعات كانت وقفاً على الفلسفة(١) . وبتعبير آخر أن العلوم الانسانية لم تقم كمجال معرفي مضاف إلى المجالات الأخرى بل قامت متدرجة فيها أي في الأقانيم الرئيسية الثلاثة للمعرفة وهي الأقنوم الرياضي الفيزيائي والأقنوم البيولوجي والاقتصادي واللغوي والأقنوم الفلسفي . وبهذا تستفيد العلوم الانسانية من الصياغة الرياضية ومن نماذج أو تصورات علوم الحياة والاقتصاد واللغة.وأخيراً فهي تقوم على تصور معين للانسان كموضوع للفكر الفلسفي . وإنها تشكل في الوقت نفسه خطراً دائماً على هذه المجالات المعرفية المهددة دوما بأن تقع تحت سيطرة علم النفس أو علم الاجتماع فتغدو فريسة لنهم العلوم الانسانية وجحودها . وهكذا فان العلوم الانسانية لم تصل إلى مرتبة الوضعية العلمية لا حين قلدت الرياضيات وحين ردت نفسها إلى العلوم الخبرية Empirique كالبيولوجيا والاقتصاد وعلم اللغة ولكن حين تمثلت موضوعاتهذهالعلوم . فهي تواكبها حينما تدرس الكيفية التي تظهر بها الحياة واللغة والعمل متمثلة في السلوك والكلام والتبادلات المنجزة وهي تضاعف ذاتها مادام من الممكن دائماً دراسة المعرفة المتكونة من تصوراتها الخاصة . أي أنها تقيم علم نفس وعلم اجتماع علم الاجتماع ... وانطلاقاً من هذا المبدأ تجد المنطقة النفسية مجالها حيث الكائن الحي في امتدادات وظائفه ومخزلاته العصبية الحركية وأنظمته الفيزيولوجية . ولكنها تنفتح على امكانية التمثل بواسطة عملية تعليق الحكم والفعل الموجودة لدى بعض الكائنات الحية والتي بها تقاطع امتداداتها السابقة وتحددها . ولكن منطقة علم النفس هذه تبقى بسبب موقفها القلق غير المستقر خاضعة لتأثير ثلاثة طرز ثنائية القطب هي « الطراز الحيوي المحتوى على الزوجي

(١) كتاب الكلمات والاشياء – فوكولت – ص ٣٥٦ منشورات غاليمار ١٩٦٦ .

(وظيفة — نموذج) والطراز الاقتصادي المحتوى على الزوجي (صراع — قاعدة) وأخيراً الطراز اللغوي المحتوى على الزوجي (دلالة — نظام) . وهكذا فان علم النفس يتحدد بكونه دراسة للانسان من خلال الوظائف والنماذج القابلة للتأويل في مستوى آخر انطلاقاً من الصراع والدلالة أو القاعدة والنظام .

إننا إذا استعرضنا تاريخ العلوم الانسانية منذ القرن التاسع عشر ألفينا حدوث انزلاق مزدوج تجلى فيما يخص علم النفس بخاصية التطابق التدريجي مع الطراز اللغوي من ناحية ومن ناحية أخرى مع الحد الثاني من الزوجي أي النظام الذي يؤلف جملة مغلقة وقائمة بذاتها وذلك بعد التأكيد على دور النموذج والقاعدة . وهذا التطور يفسره فوكولت باكتشاف القيمة المتزايدة للاشعوري ذلك الاكتشاف الذي أظهر أن كل دلالة لسلوك مادي دائماً لاحقة ومشتقة بالنسبة إلى نظام يسبقها ويعتبر أصلا لها ويبرز من خلالها على شكل جمل ومنظورات (الأحلام والزلات ...) وهكذا اتجه علم النفس إلى أن يتمثل في معرفة تأملية مالايوجد إلا ضمن مجال الشعور واللاشعور شأنه في ذلك شأن بقية العلوم الانسانية . وفي ذلك يقول فوكولت (أن كل علم انساني يرمي إلى رد شعور الانسان إلى شروطه الواقعية وارجاعه إلى المضامين والأشكال التي ولدته ثم تسللت من خلاله .) .

فليس الانسان كوضوع متميز هو الذي يمنح خاصيته للعلوم الانسانية وعلى الأخص إلى علم النفس ولكن المنحى المعرفي العام هو الذي يتيح لها أن تقيم الانسان موضوعاً لها . أن العلوم الانسانية تجذر وضعيتها في هذا المنحى المعرفي . إنها ليست أوهاماً ايديولوجية خالصة ولكنها ليست في المقابل علوماً وإن كانت لا توجد إلا في جوار علوم معينة مثل علم الحياة وعلم اللغة وعلم الاقتصاد أو بانتقال هذه النماذج العلمية الخارجية إلى أفق الشعور واللاشعور . ويبقى علم اللغة صاحب التأثير الأوسع على جميع العلوم الانسانية لأنه أولا يتخذ البنية كنظومة دلالية موضوعاً له ولأنه ثانياً يسمح بمعرفة شروط العملية الصياغية السليمة وحدودها وثالثاً — وهو الأهم — لأنه يكشف عن محدودية الانسان كما يكتشفها التحليل النفسي.ومن ثم فاذا كانت امكانية معرفة الانسان تدريجياً وجعله موضوعاً للعلم قد نشأت من تجاوز اللغة حدود الموضوعية وتفرعها إلى بحوث متعددة كعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ .إذا كان الأمر كذلك أفلا تعني العودة إلى اللغة بمعزل عن التمثل تهديداً بل تقويضاً لكيان الانسان كاختراع كانت تزهو به معرفة تجاوزها الزمن ؟ فمن الواضح إذن أن كل محاولة لاقامة علم نفس علمي للانسان كفرد مشخص وواقعي إن لم تكن وهماً خالصاً فهي على الأقل حصيلة

لعبة مصطنعة ومتقهقرة لآلية دفاعية تحتمي بها ثقافة المذهب الانساني المهددة بالزوال . ولكن يمكننا التساؤل هل كانت نظرية فوكولت بريئة كل البراءة أم أنها كانت ضحية لوهم معرفي أو ايديولوجي؟ والجواب عند سيف واضح « إن نظرية فوكولت القائمة على المعارضة البنيوية للمذهب الانساني هي غلط معرفي وظاهرة ايديولوجية حافلة بالمعاني الاجتماعية والسياسية . إنها غلطة معرفية من حيث أن فوكولت فهم تجاوز الشكل الايديولوجي المخدوع للماهية الانسانية المتعالقة من عمومية مجردة أو فردية منعزلة – فهمه على أنه اختفاء المضمون الواقعي لهذه الماهية ذلك المضمون الذي تكونه العلاقات الاجتماعية والتاريخية . وهي بالتالي ظاهرة ايديولوجية من حيث أن هذه النزعة البنيوية المضادة للمذهب الانساني تبدو وكأنها ايديولوجية للتطابق مع المجتمع البورجوازي عن طريق التطهر من أخطائه بحيث يبدو مكافئا للمجتمعات الأخرى وليس أقل أو أكثر عبثية منها أو ايديولوجية للتملص الموضوعي من العمل السياسي التقدمي ، هذه الايديولوجية التي تعني وهماً يقنع الناس خلفه سخف البنى التي تحكمهم. ومهما بدت مفيدة الانتقادات التي وجهتها البنيوية إلى الانتروبولوجيا الفلسفية فان البنيوية تبقى – في رأي سيف – الوريث التابع للمذهب الوضعي بأخطائه المعرفية وأيديولوجيته الخداعة .

والظاهر أن هنالك اختلافاً حول الحدود التي تميز بين العلم والايديولوجية . أن علم النفس الحديث عند فوكولت ليس علماً ولا ايديولوجية ولا يمكن أن يكون أحدهما ، لكنه عند سيف يمكن أن يكون هذا أو ذاك حسب الموضوع الذي يعتمده كحقيقة معترف بها : إما الفرد المشخص أي العلاقات الاجتماعية التي يتضمنها السلوك وإما الفرد موحداً مع نفسية شعورية أو لاشعورية تتحدد بها نوعية الانسان كما ترى الفلسفة التأملية. وهنا يقع سيف بدون أن يشعر في شيء من التناقض عندما يوافق جزئيا على رأي فوكولت في التأكيد على الوضعية الغامضة والقلقة لعلم النفس الذي يريد أن يصبح علما حقيقياً وفي سبيل ذلك يتخذ لنفسه موضوعاً أو حقيقة مستعارة من العلوم الأخرى بحيث يضاعفها ويكررها بشكل بسيط أو معقد حسب نوع اللقاء معها . إن علم النفس مضطر للوقوع بين طرفين متصارعين : أولهما طموحه في أن يكون علما موضوعياً مستقلا ومتميزاً وقائماً على واقع مقبول وثانيهما أن هذا العلم وهذا الواقع يؤديان إلى نماذج صورية واختيارات قيمية مشاعة بين العلوم وليس عالم النفس بسيدها . وبعبارة أخرى أن ادعاء علمية علم النفس يكشف عن دوره الايديولوجي وعن ازدواجيته . وإن الاعتراف بهذه الازدواجية واكتشاف المرمى الايديولوجي لعلم النفس يغدوان الصورة والضمانة الوحيدة للطابع العلمي .

وفي رأينا(١) أن هذه الحركة المزدوجة بين التشابك والحل هي ما يميز وضع علم النفس الشائك . وكما يقول هاميلين Hameline معقباً على فلورنس Florence (إن هذه الصفة ليست عرضية بل هي ناتجة عن تكوينه الأصلي وعن المرحلة التاريخية التي تأسس فيها(٢)) .

ترجمة عبد الرزاق الأصفر
وسهيل عثمان

★ ★ ★

(١) رأي المؤلف ميشيل برنارد .

(٢) فلورنس في مقالته (بؤس علم النفس) — مجلة علم النفس وعلم التربية — ١٩٦٩ — العدد الرابع ص ٢٢٠ — ٢١١ .

سيكولوجية الحوار:
الحوار الداخلي ودراما الأفكار

د. مصري عبد الحميد حنورة

« نكون أو لانكون تلك هي المشكلة » .

قول من أقوال شكسبير انطق به هاملت في مسرحيته المعروفة ، وصار متداولا على ألسنة المثقفين ، بل وغير المثقفين في كثير من الأحيان ، ويشار به غالباً إلى حالة الحيرة والتردد وعدم القدرة على الحسم في الأمر باتجاه أو بآخر .

والحالة النفسية التي أراد شكسبير أن يصوربها هاملت هي حالة من الصراع المركب من عدد من القوى والمستويات ، صراع داخل عقله ، حوار داخلي مستمر ، هل مارآه يخبره بحقيقة مصرع أبيه هو شبح أبيه حقيقة أم هو مجرد وهم ، وهل حقاً قتل عمه أباه أم أن أباه مات بسبب آخر ... وهل أمه شريكة في هذا الفعل أم لا ... إلى آخر ما يمكن أن نستنتجه في هذا المستوى من الصراع النفسي داخل عقل الأمير الدانمركي . . والصراع كما هو واضح صراع أفكار ، والشاب يحاول أن يصل إلى يقين ، أي إلى حالة من الاقتناع تنتفي معها شبهة وجود نقيض معقول للقضية موضوع الاقتناع .

ومثل هذا النوع من الحوار الداخلي يمكن لكل منا أن يراقبه في نفسه ، صحيح أن لكل منا مشكلاته الخاصة ، وبناءه النفسي الخاص مما يلون الحوار الداخلي بلون هذا البناء وتلك المشكلات ،ولكن الحوار يظل موجوداً داخل نفوسنا بمستوياته المختلفة من التركيب والتعقيد، مما سوف نعرض له في مواضع تالية .

مستوى آخر من الصراع يمكن ملاحظته بين هاملت وبين الآخرين ، فهو في صراع مع أمه ومع زوجها وعمه الذي تربع على عرش أبيه ، ثم مع أوفيليا تلك الفتاة التي أحبها ، ثم مع شقيقها ... ثم الموقف الحاسم ، والمواجهة الأخيرة مع الملك ونهاية الصراع بمشهد مأسوي كانت قمته هي الموت بالجملة ... . ذلك الموت الذي أنهى صراعاً حافلا بالمتناقضات والأوهام والشكوك ... ولعل عبقرية شكسبير قد شاءت أن يجيء موقف النهاية شاملا للوضوح الذي تجلى في مواقف كل الأطراف ، ليعقب هذا الموضوع الموت ، ثم يحل الهدوء والاستقرار ذلك الصراع المرير ، صراع مر بمرحلة داخلية هي مرحلة الدراما النفسية الداخلية ثم مرحلة التحاور بالكلمات أو الأفعال التمهيدية بين الأطراف ، ثم ذلك الصراع الختامي ، الفعل الحاسم الذي ينهي كل صراع ... فعل القتل .

نرى هاملت في المستوى الثاني من الصراع يخرج عن صمته الظاهر وحالة الغليان الداخلية في قلبه ، يخرج عن كل ذلك إلى المواجهة مع الآخرين ، وحين يخرج الانسان من سجن نفسه ، نجد أنه تحول بفكره إلى الخارج . صحيح أنه يستمد معظم أصول هذا الفكر من الداخل ، ولكن القوى والقوانين التي تحكم مستوى المواجهة الصريحة مختلفة ، فالفكر هنا ليس حراً في أن ينطلق أينما أراد وأنى شاء ، وهو ليس طليقاً يسبح في خيالات الأوهام.. ليس منفكاً من أي قيد يتحول بأفكاره في كل منعطف . أن الفكر أو النشاط الذهني عموماً في المستوى الثاني محكوم بعدة أمور ، ربما كان من أهمها ، بالاضافة إلى الأرضية الصلبة المكونة للبناء المعرفي للشخص المفكر ، الأرضيات الصلبة المماثلة لدى الآخرين ، وشتى أنواع التفاعل القائمة بين الأطراف وما يترتب على هذا التفاعل من نشوء استجابات ذهنية وحركية جديدة .

وهاملت ، شأنه شأن باقي البشر ، نراه مع نفسه غير هاملت الذي نراه مع أوفيليا ، بل أنه مع أوفيليا نفسها يختلف من موقف إلى موقف ، من موقف الغرام الطاهر النقي البريء، إلى موقف الاتهام والتوجس من أن تكون هي الأخرى ، في نظره خائنة شأن كل نساء العالمين... هذا التوجس الذي نشأ بعد أعمال الفكر في موقف أمه .

وهنا يمكن ملاحظة أن هاملت قد تحول من سلوك إلى سلوك واتخذ حواره مع أوفيليا منهجاً مختلفاً بفعل فكرة معينة بدأت تسيطر على ذهنه وتوجه عقله وتشكل أسلوب ومضمون تقريره للأمور .

وحياتنا مليئة بالحوار من هذا المستوى ، الذي يدور بين الفرد وغيره من الناس في المواقف العابرة وفي العمل ، وفي المناظرات ، وفي تبادل الرأي والمشورة ، وهوقد يأتي هادئاً وقد يكون ذروة حرارته وغليانه ، وخصائصه الأخرى مما سوف نفصل فيه القول فيما بعد ولكن ما يهمنا في هذا المقام هو الاشارة إلى الصفة المتميزة التي أدار بها شكسبير الحوار بين شخصيات مسرحيته بحيث جعله يتوجه إلى تحقيق أهدافه دون زيادة أو نقصان ، مع قدر متفوق من الجمال الذي حول الحدوتة التي يمكن أن تحدث كل يوم بين البشر ، من مجرد حدوتة أو حكاية بسيطة إلى بناء فني معقد هادف وجميل .

نحن إذن أمام ثلاثة مستويات للحوار :

– الحوار الداخلي وهو مايدور داخل نفس الانسان دون أن يشترك معه أحد من الناس بما يميزه من خصوبة وسرعة في التحول والتشكل .

– والحوار بين الفرد وغيره من الأفراد في حياته اليومية بما فيه من تلقائية وتشعب وتداخل ...

– والحوار الفني الذي يصطنعه كاتب المسرحية بين شخوص مسرحيته ، وهو ذلك الحوار المرسوم بدقة وعناية ليحقق هدف المؤلف من كتابة مسرحيته على النحو الذي نراه في مسرحية هاملت لشكسبير مثلا .

وإذا كان لنا أن نقدم بين يدي حديثنا هذا بتحفظ عام فهو أن الشخص الواحد يمكن له أن ينتقل من مستوى إلى مستوى داخل نطاق هذه المراتب من الحوار . كما أن الحوار في أي مستوى من مستوياته يستند إلى ماركز ونما في شخصية الانسان من قدرات وما تبلور لديه من سمات ، وإلى ما أصبح يتمتع به من ذوق وحكم وتمييز .

وربما كان المحور الاساسي لتفاعل كل هذه الجوانب النفسية ، وما يتصل بها لدى الفرد من ظروف بيولوجية واجتماعية ، هذا المحور الاساسي ربما كان هو منطق الدفع ، والصراع دفع داخل الذات وصراع مع القوى الأخرى الموجودة في مجال الانسان . وقوانين الطبيعة وتحاول أن تجعل لهذا التفاعل وجهة معينة في إطار نظام يتجاوز الاختلال والاضطراب إلى حالة من الاتزان . والاتزان ليس حالة ابدية ، إنه محكوم بقوى أخرى تحيط به ، وطبيعة العلاقات بين تلك القوى تخل دائماً بهذا الاتزان .

ومن الطريف أن معظم الاتجاهات الفكرية والمذاهب الدينية والمدارس النفسية تشير إلى تلك الحقيقة ، حقيقة التدافع في الحياة ، والتفاعل بين عناصرها ، بما في ذلك الانسان مع غيره ، وبما في ذلك الانسان داخل نفسه وهو الأمر الذي يجعلنا نتساءل : ما هو المبدأ أو ماهي المبادىء الكامنة وراء هذه الحقيقة من خصائص الحياة؛الصراع والتفاعل والتدافع والذي يأخذ لدى الانسان شكل الحوار بمستوياته المختلفة ؟

يشير العالم الأمريكي فرانك بارون . وهو واحد من أبرز علماء النفس المعاصرين ، إلى أن الصراع ملمح مشترك بين جميع الظواهر الطبيعية وهو جزء لا يتجزأ من الحياة . . والصراع مستمر ، ولن يتوقف تماماً إلا إذا أمكن أن يصل العالم بكل مافيه إلى حالة من الاتزان التام،وهذه الحالة،لن تخرج عن أن تكون حالة الموت الكامل لكلشيء . والحياة بهذا المعنى ليست إلا أداةلاستمرارحالةعدمالاتزان.(Barron, 1968 PP. 234 - 235)

وربما كان الحوار سواء داخل عقل الانسان أو بينه وبين غيره من الناس أو بينه وبين الكائنات الأخرى غير الناطقة علامة هامة على استمرار الحياة ، وإذا حدث وتوقف الحوار توقفاً كاملا فمعنى ذلك هو انتهاء الحياة بالنسبة للمتحاورين ، قد تبدأ حياة جديدة في مواقف جديدة ، ولكن تنتهي الحياة لدى الانسان إذا توقف الحوار داخل ذهنه ، وتتوقف بمعنى من المعاني بين الشخص وغيره إذا كف الناس عن التحاور ، ويصبح كل منهم بالنسبة للآخر غير موجود .

من هذه المقدمة يمكن أن نستشف عدة أمور :

١ - إنه توجد عدة مستويات سيكولوجية تحدد طبيعة الحوار ، وهذه المستويات ترتد في النهاية إلى البناء السيكولوجي للشخص بما يتضمنه من جوانب وجدانية وذهنية وجمالية ومتعلقاتها الاجتماعية .

٢ - إن الحوار يمكن ان يتم داخل نفس الشخص ويمكن ان يتم بين الشخص والاخرين ويمكن أن يصطنعه المؤلف المسرحي ليقيم به حدثاً أو ينمي موقفاً أو لاضاءة جوانب شخصية من شخصياته المسرحية ، ولكل مقام من هذه المقامات الاسلوب الملائم في إدارة الحوار .

٣ - إن الحوار من ناحية الهدف ، وفي أي مستوى من مستوياته ، يرمي إلى استكشاف الغامض من الأمور وإلى حل التناقضات القائمة ، وإلى اقامة نوع من التواصل بين الفرد والآخرين،بقصد نفي حالة الغربة التي تصيب الأفراد عندما ينفرد كل منهم بذاته ويغلق

على نفسه بابا ، وحتى حينما يتم الحوار داخل نفس الفرد فهو يهدف غالباً إلى تحقيق حالة من المصالحة داخل الذات لتجاوز الصراع الذي قد ينشأ لسبب أو لآخر ، ولامداد الذات بدرجة من التماسك والتكامل ، لمواجهة العالم الخارجي ولمحاولة التأثير فيه ،على نحو ما يقرر بيير توشار (توشار ، ١٩٧١ ص ٢) .

بعد هذه المقدمة سنحاول أن نتوقف عند كل مستوى من المستويات الثلاثة لحوار ، لالقاء الضوء عليها ولاستشفاف ما يمكن استشفافه من مبادىء عامة للوصول إلى أفضل رؤية سيكولوجية لطبيعة الحوار ، ونبدأ في هذا المقال بتناول المستوى الأول وهو مستوى الحوار الداخلي وسنواصل بعد ذلك تناول المستويين الآخرين .

الحوار الداخلي ودراما الافكار :

الحوار الداخلي لون من ألوان التفكير ، وهو قد يكون حراً طليقاً غير مقيد بموضوع أو موجها إلى هدف معين ، وقد يكون الحوار الداخلي بين الفرد ونفسه ، وقد يكون بين الفرد وشخصية أو شخصيات أخرى تجد لها مكاناً في سياق هذا الحوار ، وهذا الحوار يمضي في نسق معرفي ومن خلال سياق وجداني وهو ذو صفة تعبيرية .

الاطار المعرفي للحوار :

هذا اللون من الحوار ينشأ في نفس الفرد ، غالباً في لحظات الفراغ أو عند التركيز في موضوع معين ،وهو في الغالب يكون مرتبطاً بأنواع أخرى من التفكير ،فن الممكن أن يمتزج به بعض ألوان التخيل ،خاصة ذلك اللون المعروف بتخيل الذاكرة Memory Imagery أو ما يعرف باسم التصور الخيالي Imagination Imagery ، والأول منهما يعتمد في بنائه وخصائصه ومضمونه على ذكريات سابقة يعيد الشخص بناءها ، والثاني ينسج واقعاً جديداً غير مرتبط بذكرى أو بادراك ، كمحور من بناء الصورة الخيالية ، بل جوهر هذا التخيل هو الخيال أو الاغراق في الخيال . . (Richardson, 1969 P. 93-) .

ومن قبيل التخيل الخيالي ماتذكره الكاتبة إينيدبلايتون Enid Blyton في مقام حديثها عن بعض خصائص عملية الابداع في الكتابة ، من أنها تغمض عينيها لفترة فاذا بها ترى ناساً يتحركون ويتحدثون ، وقد يلقى واحد منهم بنكتة طريفة إلى الدرجة التي تجزم الكاتبة بأنها لوفكرت أن تؤلف مثلها لنفسها فلن تستطيع ذلك ولو حاولت لمائة عام . (Mckellar, 1957) .

نلاحظ هنا طبعاً أن المؤلفة هي التي اغمضت عينيها وراحت تتخيل بتركيز شديد ، وقد رأت بعين خيالها شخصية تتحاور معها أو مع شخصية أخرى في ذلك المشهد الخيالي ، وأسفر الموقف كله عن تلك النكتة الطريفة التي تقر الكاتبة بعجزها عن تأليف مثلها لو أرادت أن تتعمد ذلك ...

الحوار الداخلي إذن يحمل امكانيات أكبر من مجرد توجيه الذهن حل مشكلة بشكل منطقي مجرد ، أن به خصوبة وتنوعاً توحي بألا نأخذ الأمر مأخذ اليسر والبساطة، فإذا اجتمعت العناصر وتفاعلت نتجت من التفاعلات ، امكانيات جديدة ، تدخل بدورها في ابنية أخرى وهكذا ...

كذلك فان تلك الابنية الجديدة بخصائصها الطريفة التي لا تستمد أصولها من الواقع تكون أكثر تحرراً من جمود هذا الواقع والتزاماته ، ومن ثم فان ما تفعله أو تقوله يجيء هو الآخر على درجة عالية من الحرية ، والطرافة ، مما يضفي عليه عنصر الامتاع .

أما مسألة أن المؤلفة تقر بعجزها عن أن تؤلف أو تقول نكتة كتلك التي تخيلت بذهنها من يقولها، فانها حقيقة سيكولوجية يشير إليها كورت كوفكا في كتابة مبادىء علم نفس الجشطلت ،فيذكر مثلا ما يمكن أن يراه أحدنا في أحد أحلامه : فهذا حلم ، والحالم أحد الطلبة، يواجه الطالب سؤالا معينا ... ويعجز الطالب (الذي يحلم) عن الاجابة على نفس السؤال ، ولكن من الطريف أن تلميذاً آخر (في الحلم) يتولى الاجابة على السؤال(Koffka, 1936 . (P. 32

هنا نحن ، مرة أخرى ، أمام حالة عجيبة : الحالم ، شأنه شأن المؤلفة بلاتيون يعجز عن قول شيء ، يستطيعه غيره في نفس الحلم ، مع أن الحلم بمحتواه ، وحدوده يرتد في النهاية كله إلى بنائه العقلي وما يحتويه هذا البناء من مادة وعمليات معرفية إنها حالة من الطبيعة الجدلية للبناء العقلي لدى الانسان، إنه فعل ورد فعل يمشي وفق حركة تعبيرية واستعراض وخطوات على النحو الذي سوف يلي تفصيله فيما بعد .

والصراع سمة تميز هذا المستوى ، شأنه شأن المستويات الأخرى من الحوار . ففي حالة أنيد بلايتون وفي حالة تلميذ كورت كوفكا وفي الحالات المعتادة التي يخبرها كل منا

في حياته اليومية نلحظ وجود حالة من الصراع داخل ذهن الانسان ، وهذا الصراع يتم بين أطراف ، وهو صراع تتفاوت درجاته من حالة نفسية إلى حالة أخرى .

يقول فرانك بارون أن الحوار الداخلي يحدث دائماً في عقول البشر والحوار يضيف دائماً جديداً ويحدث هذا سواء للمرضى العقليين أو لدى المفكرين، ويشير بارون إلى منهج سقراط ، عن معرفة الذات من الداخل بواسطة التوليد الذهني ، ذلك المنهج السقراطي الذي يصطنع اثارة القضايا والقضايا المضادة ، بما يكشف في النهاية ، وبعد هذا الصراع ، عن الجوهر الثابت للاشياء . . والانسان الذي يعيش حياته بعمق غير الانسان الذي يتناول حياته بسطحية ، وهذا بدوره ينعكس على طبيعة ما يعانيه الفرد من صراع ذهني بما يقود إليه من عمق . . أن من يعيش حياته بعمق ويدركها بخبرة عميقة ، وهذا الإدراك نفسه يجد له مكاناً في سياق الحوار الداخلي الذي يتم داخل عقل الانسان .

والحوار الداخلي غالباً مدفوع Motivated ، أي موجه ، وقد يكون هذا التوجيه واضحاً وصريحاً من الفرد وقد يكون غامضاً نتيجة مايتراكم على الحياة النفسية للانسان من مشكلات تحجب عنه دوافعه المحركة لسلوكه .

والحوار ينشأ مع نشأة الحاجة سواء أكان هذا الحوار داخلياً أم خارجياً ، وبقدر شدة الحاجة والحاحها بقدر ما تكون طبيعة هذا الحوار ، ويمكن أن ندخل ضمن نطاق الحاجات البشرية ما أصطلح على تسميته بالميول والاتجاهات والقيم فكلها توجه الانسان إلى اعتناق مبدأ أو الالتزام بوجهة نظر أو الانتماء إلى فكرة معينة أو أيديولوجية بعينها ، وبحيث يشعر الانسان بقدر من التوتر والاضطراب إذا لم يشبع لديه ما يوحي به الميل أو الاتجاه أو القيمة .

ويتفق جون كارول وليون فستنجر على الطبيعة الدينامية لحوار الداخلي ، فبعد أن يقررا أن الحوار مدفوع سواء في أحلام اليقظة أو في حالة حل المشكلات المتخصصة ، يقرران أن دافعاً قوياً ينشأ عندما تنشأ حالة عقلية ووجدانية بسبب وجود فكرتين متصارعتين في ذهن الشخص والانسان يجد نفسه مدفوعاً إلى تخفيف حدة هذا الصراع أما :

أ — بتغيير الاتجاه .

ب — أو بالحصول على معلومات أكثر .

جـ - أو اعادة بناء أو إعادة تفسير ما لديه من معلومات ، (Carrol, 1964 . (P. 80

ويمكن لنا من خلال مايراه كارول وفستنجر استنتاج أن الحوار الداخلي مدفوع من أجل القضاء على حالة الصراع الناشئة من الأفكار في الذهن ، ولكن ألا يمكن أن ينشأ الحوار الداخلي لسبب آخر هو سيطرة فكرة معينة على ذهن الانسان ، ويبدأ يدير من حول هذه الفكرة حوار لعله يستوضح جوانبها أو يكمل ما يكون ناقصاً فيها أو لمحاولة الوصول بها إلى حالة الاكتمال .

وتتحدد طبيعة الصراع الداخلي بين أفكار المرء بقوة القوى المتصارعة ، وبالقدرات العقلية التي يتمتع بها الانسان، وبدرجة العمق والكثافة في ما أتيح للانسان من تدريب على الحوار والتفكير وبدرجة الصلابة الوجدانية وقدرة على المثابرة والمواصلة ، وعلى أمور أخرى توصلت إلى تقريرها الدراسات النفسية المتعددة التي نشرت في العشرين عاماً المنصرمة . (Guilford, 1971 وحنورة ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٧ ؛ سويف ، ١٩٥٩ ، ١٩٧٠)

إن الأمر يتحدد في النهاية بعدد كبير من المحددات النفسية منها هموم الحياة وهي كثيرة ، ومنها الحاجات النفسية الأخرى ، خارج موضوع الحوار الداخلي ، وهي لا تنتظر حتى يحل المرء صراعه مع افكاره الداخلية .

وقد يحدث أن تكون وجهة النظر الاخرى المعاكسةلمايعتنقه الفرد من افكار وقيم جذابة وطاغية بجاذبيتها ، أو هكذا يخيل للمرء ، ومع توفر قدر معقول من المميزات يمكن للشخص ألا يتوقف كثيراً ، ويحسم أمره ولا يستغرق الامر منه حواراً داخليا كثيراً . وهذا أيضاً يتوقف على مدى ما يتمتع به البناء النفسي للفرد من تماسك وتكامل واستقرار ، بحيث أنه يكون من الصعب التخلي عن جزء من أجزاء هذا البناء ، وإذا حدث وتخلى الإنسان عن جزئية بفعل الحوار الداخلي ، ومال إلى اعتناق فكرة غير منسجمة مع بنائه النفسي المستقر ، فان حالة أخرى من الاضطراب تنشأ بمجرد تنبه الفرد إلى هذا التناقض أو الفراغ الذي نشأ بسبب التخلي عن فكرة كانت مستقرة ومنسجمة داخل البناء المعرفي للفرد أو اعتناق فكرة جديدة أو فكرة بديلة ، قد لاتجد لها مكاناً مناسباً في سياق هذا البناء النفسي لدى الانسان .

الاساس النفسي الفعّال للحوار الداخلي :

وهذا البناء النفسي ذو طبيعة دينامية أي أنه في حركة وتفاعل داخل غلاف من الاستقرار النسبي وهو بطبيعته المتفاعلة فيما بين عناصرها والمستقرة نوعاً ما في مواجهة متغيرات الوجود، يوجه الحوار الداخلي للانسان ، ضمن ما يوجهه من عمليات نفسية أخرى ومن ثم ما يتحدث عنه كارول وفستنجر من حالة صراع بين فكرتين هو تفسير جزئي لمبررات قيام الحوار الداخلي ، ومن الأوفق النظر إلى طبيعة هذا الحوار في ضوء البناء الشامل لشخصية المرء بما تتضمنه من سمات وخصال وجدانية وقدرات وعمليات معرفية وتفضيلات جمالية وعلاقات اجتماعية في اطار واقع حضاري معين ، وهذه الحالة النفسية التي يمكن أن تكون قناة لسلوك الانسان أو وعاء يضم البناء النفسي بكل متغيراته ودينامياته هي ما أسميناه الأساس النفسي الفعال للسلوك الابداعي ، وقد أمكن البرهنة على أنه مسؤول،بأبعاده المعرفية والجمالية والمزاجية والاجتماعية ، وبمستوياته العامة والخاصة والنوعية،مسؤول عن نشأة عملية الابداع عموماً بما تتضمنه من عمليات جزئية منها تلك الحالة التي هي موضوع حديثنا الآن « دراما الأفكار أو الحوار الداخلي » (انظر حنورة ، ١٩٧٧).

الحوار الداخلي كما نرى ليس أمراً بسيطاً ينشأ ويختفي كيفما اتفق وهو لا يمضي بشكل هادىء ولكن خلفه نظم وانساق عقلية وعمليات معرفية متعددة ، كما أن الظروف الاجتماعية والحضارية هي الأخرى تلعب دورها في تشكيل خصائصه وقنواته وأهدافه ومعوقاته وهذا بالاضافة إلى عدد آخر من العوامل ، منها ما هو مزاجي ووجداني ، ومنها ما هو تعبيري وجمالي . . .

والحوار الداخلي أيضا تتحدد خصائصه بالمستوى الذي تنتمي اليه القضية المطروحة على بساط المعالجة الذهنية ، فاذا كان المستوى عاما أي غير متخصص فان الحوار يكون متسما بالعمومية والسذاجة في الغالب ،اما اذا كانت الفكرة تنتمي الى مستوى التخصص العام للفرد فان شكل ومضمون الحوار الداخلي سيكتسب هو الاخر خصائصه من خصائص هذا المستوى ، وحين يركز الشخص في فكرة بعينها ترقيا بها من المستوى العام الى مستوى التخصص الى تعمق في نوعية المعالجة ، فانه بهذا يكون قد وصل الى أدق مستوى من مستويات الاساس النفسي الفعال ، ربما يكفل له اندماجا في الفكرة وتقصيا لها الى أبعد أغوارها ، الأمر الذي يتيح له أن يحقق فيها انجازاً طيبا وحلا على درجة عالية من التوفيق . . .

والمطلع على تراث الصوفية يمكن له أن يلاحظ أن حالة الترقي الوجداني والذهني التي يمارسونها مقصود بها بالفعل تحقيق درجة من العمق في طبيعة المعرفة التي يحصلون عليها من خلال الاخلاص لفكرتهم والتركيز فيها والتعمق بالقدر الذي يجعلهم هم والفكرة شيئا واحدا (حنورة ، ١٩٧٢) صحيح أنه توجد حالة من التذبذب المزاجي والمعرفي في تيار الحوار الدائر في داخل الفعل ، ولكن هذا التذبذب بموجاته المتعاقبة يعبر هو الآخر عن حقيقة سيكولوجية معروفة وهي أن الحياة النفسية لا تمضي وفق خط مستقيم بل ان الاقرب الى الصواب أنها تمضي في خط متموج ذي قمم وقيعان ، حالة نشاط وتوهج تعقبها حالة خمول وبرود ، وهذا بدوره يضفي من خصائصه على حركة وشكل ومضمون الحوار الداخلي . (سويف ، ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٣ ، حنورة ١٩٧٧) .

الحوار هدفه الاتزان النفسي :

على أن أهم ما يعنينا في هذا المقام هو الاشارة الى أن هدف الحوار الداخلي هو اعادة الاتزان الى جانب من البناء النفسي للانسان ، بمعنى تحقيق قدر من التكيف يحفظ على الانسان ممارسة حياته بأعلى درجة ممكنة من اليسر والسهولة ، واذا حدث ولم يتمكن الفرد من تحقيق التكيف المنشود ظلت حالة الصراع قائمة ، فيظل يحاور نفسه الى أن يصل الى شيء يرضيه أو يقنعه . . والرضا أو الاقتناع انما يتحققان بتحقق الهدف ، وقد ينحرف الحوار الى مسالك جانبية وهنا قد يتحول الحوار من موضوع الى موضوع ببطء أو بسرعة وفقا لتوارد الافكار والاخيلة ، والذكريات على ذهن الفرد ، وتبعا لمستوى الصحة النفسية لديه ، فقد يكون مضطربا أو مصابا بمرض نفسي معين ، وهذا المرض لا يمكن أن يتحكم في شكل ومسار ومضمون الحوار الداخلي لديه . . . صحيح أن هدف الشخص ، سويا كان أو منحرفا ، هو تحقيق حالة من التكيف بازالة اسباب الصراع ، وتحقيق حالة الاتزان الا أن الشكل والمضمون يتأثران بالبناء النفسي للفرد كما سبقت الاشارة ، وعليه فان الهدف يختلف من فرد الى فرد بدرجة أو باخرى من درجات الاختلاف .

والامر الذي يستحق النظر والبحث هو كيف يمكن للفرد ان يركز في موضوع معين ، ويواصل الحوار الداخلي فيه الى ان يحقق الهدف الذي يريد الوصول اليه ، بدلا من الانسياق وراء موضوعات متفرقة ، وعدم انجاز أي منها ، وتركه الى موضوع آخر وهكذا ؟ .

الواقع ان الاجابة على هذا التساؤل اكبر من ان يستوعبها الموضوع الحالي ، ولكن

من المعروف كما سبق القول ان طبيعة الحوار الداخلي تتحدد بعدد كبير من الامور ، وقد سبقت الاشارة الى ذلك الوعاء النفسي المسؤول عن عملية الحوار الداخلي الا وهو الأساس النفسي الفعال Psychic Functional Constitution ، وهو حالة نفسية او هي أقرب الى ان تكون بناءاً ذا مستويات وأبعاد ، وحين يبدأ الانسان في معالجة فكرة معينة فانها تبدأ كنواة تحاول أن تتلمس طريقا داخل هذا البناء النفسي فتحدث فيه حركة ونشاط ، هذه الحركة ليست بجماعها ايجابية في اتجاه تنمية الفكرة بل قد لا تجد الفكرة طريقا الى البناء فتموت وقد تجد لها طريقا فتنمو وتزدهر وتتقدم ، وعلى المرء دائما ان يختبر خصوبة فكرته على محك الاساس النفسي الفعال لديه فاذا لم يجد لها صدى في هذا البناء فيمكن له التخلي عنها ، وكثيرون لا يحاولون تلك المحاولة فتجدهم يجرون وراء فكرة خادعة أو يعتنقون فكرة مضللة ، ويحاولون أن يعمقوها ولكنهم لا يستطيعون ، نتيجة خلل فيها أو عدم تقبل الاساس النفسي الفعال لها ، بما يجعلها تذوي حيث لا مدد لها ولا سند ولا مبرر لاستمرار الحياة . . .

وحينئذ يجد الشخص نفسه في حالة من الغربة النفسية التي تتميز بان افكاره لا تلتئم مع بنائه النفسي ، وهذه الغربة النفسية يمكن ان تنمو مع تكرار فشله في حواره الداخلي ، بحيث يجد نفسه في النهاية معزولا بالفشل ومحاصرا بالهلاوس ، واذا وصل المرء الى تلك الدرجة من الاغتراب عن الذات امكن ان يمتد به هذا الموقف النفسي الى علاقاته مع الآخرين ، والانسان في علاقاته بالآخرين يفيض عن نبع ذاته ويعبر عن مكنون نفسه ، فاذا كان ما بداخله خراب ، كانت الاستعدادات الطبيعية للخراب فقرا وعريا وتصلبا وجمودا .

الحوار والمرونة النفسية :

وربما كان سبب الفقر والجدب في الحوار الداخلي هو عدم توفر قدر ملائم من المرونة بجوانبها المختلفة ذهنية كانت ام وجدانية ، وبالتالي فان قدرة المرء على ان يتحرر من التثبيتات السابقة تكون محدودة ، على حين أن الانفلات من أسر الالف وطغيان العادة هو من أهم العوامل المطلوبة لتحقيق هدف الحوار الداخلي ، على نحو كامل . صحيح ان نواة معينة بدات تتشكل ومن المرغوب فيه المضي بها الى غايتها ، وهذا المضي هو ما يعرف بمواصلة الاتجاه والذي أمكن لنا ولغيرنا من الباحثين الكشف عن انه اهم ما يميز عملية

الابداع حيث يمكن المرء أن يتبنى فكرة ويحملها في رأسه ويعالجها على مستويات مختلفة لفترات طويلة ، ومهما تغيرت الظروف ؛ ولا تنضج الفكرة الا من خلال تلك المواصلة المثابرة . . .

اذن فلدينا مرونة تمكننا من تجاوز جمود الواقع والتخلي عن الافكار الخاطئة والالتفاف حول العقبات ، ولدينا في نفس الوقت قدرة على المواصلة وحمل الفكرة الى غايتها ؛ وكل ذلك يتم في حالة واحدة اذا كانت الفكرة تمثل نواة مخصبة واذا أمكن وضعها في مكانها الملائم من الاساس النفسي الفعال للفرد ، واذا أمكن جعلها نشطة محركة قادرة على تجاوز الصعوبات والتغلب على المعوقات .

ويشير بول جيوم في كتابه علم نفس الصورة الى أن الفكر الخلاق يتحقق بفضل التخلص من التثبيتات السابقة والسمو على معتاد الامور وهو ما وجدنا له نظيراً لدى ارنهيم في دراسته عن بيكاسو المصور حين كان يدرس عملية الابداع التي قام بها هذا المصور عندما قام بتصوير لوحته الشهيرة اجيرنيكا . (Arnheim, 1962)

ان حالة الحوار الداخلي عند هذا المصور كانت تشبه حركة البندول حركة متأرجحة ، فقد كان بيكاسو يحاور نفسه على الورق يرسم الاسكتش الكبير ويأخذ منه جزئيات يحاول أن يرسمها مرة أخرى مستقلة ثم يضعها ويرسمها مرة ومرة ومرة ، كل ذلك وذهنه ملىء بالأفكار ، انه يحاول أن يتحرر من التثبيتات السابقة لا يريد ان يكرر نفسه وكانت محاولاته المتعددة لرسم نفس الجزئية هي محاولة لتغيير الموقف الثابت ، وحين يحاور المرء نفسه فانه يحاول أن يسمو على حالة الثبات الموجودة بحيث يصير الى حركة موازية لحركة الواقع المتطور المتدفق ، وبحيث لا يظل متجمداً عند موقف قديم ، باستمرار التجمد عنده سيستحيل الى شيء غير ذي حياة .

والحركة البندولية التي يشير اليها أرنهيم والتي أمكن الكشف عنها في عدد من الدراسات النفسية العربية (سويف ١٩٧٠ ، حنورة ٧٣ ؛ ٧٧) تدل على أنها حقيقة أخرى للحوار الداخلي يتيح للفرد أن يطل بحركته المستمرة على مساحة أكبر من الواقع بدلا من التوقف عند جزئية ثابتة ، مهما كانت لامعة فانها على العموم جامدة .

وهذه الحركة البندولية والتي تأبى التوقف عند جمود الواقع ، هي التي تحاول الامتداد بحركتها الى الخارج لتجدها وقد حققت قدراً من الصلابة الداخلية للفكرة ، تسعى الى

الآخرين . . لقد أصبح لديها فكرة أو رسالة ، وهي تسعى الى أن تثبت هذه الفكرة في مساحة أكبر من المساحة النفسية الداخلية تلك المساحة الاجتماعية ، بين الآخرين .

الجانب التعبيري في الحوار الداخلي :

أشرنا فيما سلف الى تلك الحركة البندولية التي تميز سلوك المبدع ، وقد أمكن الكشف عن أن هذه الحركة تنتمي الى سياق نفسي أعم منها فهي تمضي على طريق متصل وان كان الطريق مليئا بالثغرات والمطبات . والشخص حين يمضي بفكرته ، وقبل أن تصبح شيئا متحققا في الواقع الخارجي يشعر أنه يمشي على طريق مليء بالاشواك ، انه كمن يمر بفترة مخاض ، التوتر يملأ عليه كل جوانب نفسه ، هذا التوتر الناتج عن الاضطراب النفسي فيما يقرر د . مصطفى سويف في دراسته عن عملية الابداع في الشعر ، لا يزول الا ببلوغ الهدف الذي يسعى اليه الشاعر وهو الانتهاء من كتابة القصيدة الشعرية بل وتوصيلها الى الآخرين ... صحيح أن الشاعر وهو يعمل تتعرض حالته النفسية لمنخفضات ومرتفعات، انها تعلو وتهبط ، مزاجه ليس ذا حالة متجانسة ، ففيه الغموض وفيه الوضوح ، وهذا التباين في وجدان الشاعر ناتج عن أن أفكاره الداخلية لا تأتي بنفس الدرجة من الوضوح ... بل انها تجيء في دفقات كل دفقة منها تكون فيما بينها مقطعا شعريا متكاملا ، فاذا انتهت شحنة التوتر انتهى المقطع الشعري ، وبدأت حالة جديدة من الغموض ، وقد يستمر هذا الغموض لفترة طويلة ، وقد ينزاح الغموض ويفسح طريقا لشحنة اخرى من التوتر مصحوبة بدفقة شعرية جديدة ، وقد اسماها الباحث بالوثبات ، وكل وثبة تليها حالة من الغموض مغلفة بقدر كبير من التوتر لدى الشاعر .وفي دراسة الشاعر أمكن للباحث عن طبيعة الانتاج الشعري فقد أوضحت المسودات التي درسها الباحث عن أن الشاعر حين يصل الى نهاية الوثبة الشعرية نجده قد توقف مضطرا ، وقد يحاول ان يتقدم ولكنه لا لا يستطيع فيبدأ يحاول ان يجتاز تلك المساحة المظلمة من تفكيره ، ولكنه عبثا يحاول . . . وقد يحاول ان يعود الى الخلف مرة اخرى لعله يستعين بالسياق السابق على اجتياز المساحة الغامضة من وجدانه وتفكيره ، فاذا تمكن من ذلك انطلق في نظم الشعر ، وما يأتيه لا لا يزيد في حجمه عن الوثبة السابقة . . . اذن فالعملية تخضع لايقاع ، وهذا الايقاع هو هو ما اطلقنا عليه اسم الايقاع التوتري والذي تم الكشف عنه ايضا في دراسة الخلق الفني لدى الروائيين وكتاب المسرحية ، مما سوف يتم تفصيل القول فيه في مقال تال .

والايقاع التوتري هو ذلك القالب المزاجي الذي ينظم الحركة النفسية للانسان خلال

عملية التفكير او خلال الحوار الداخلي . . . فليس مطلقا من كل قيد ، مهما كان الموضوع الذي يدور حوله ذلك الحوار ، بمعنى انك حين تبدأ تناقش نفسك في مسألة معينة ، فان الحيز الذهني الذي تشغله تلك المحاورة او تلك المناقشة هو غالبا حيز ثابت لدى كل شخص ، وهو يمضي في مقاطع ، كل مقطع فيها له هو الآخر حيز مساو لحيز المقاطع الاخرى تقريبا مع توفر درجة من الثبات النسبي لباقي الظروف المؤثرة يدل على ذلك ما ذكره ارنهيم عن تلك الحركة البندولية التي كانت تميز سلوك المصور الاسباني بيكاسو وهو يرسم لوحته الجيرنيكا واغلب الظن أنه يميز سلوك بيكاسو في لوحاته الاخرى ، وهو نفس الأمر الذي كشف عن نفسه في دراسة الابداع الفني لدى الشعراء ، وكتاب الرواية والمسرحية ، فقد ذكر لنا نجيب محفوظ مثلا انه يعمل من خلال نظام ثابت ذي وحدات اقرب الى الانتظام والتساوي . كذلك يقرر معظم الكتاب روائيين ، كانوا ، ام مسرحيين ان حجم انتاجهم لا يختلف كثيراً من جلسة لاخرى ، كما ان التعب يحل بهم بعد فترات متقاربة من الجهد ، وكل هذا يؤثر بالطبع على الوحدات الذهنية لسلوكهم ، سواء تشكلت تلك الوحدات في انتاج برز الى التحقق في الخارج ام كان مجرد حوار داخلي يتم داخل نفوسهم . كيف يحدث ذلك ؟

ربما بحكم الاعتياد ، او بحكم الطاقة النفسية والبدنية لدى المبدع .

والايقاع التوتري ، يرتد الى ذلك الجانب من السلوك الذي يطلق عليه مصطلح السلوك التعبيري ، وهو القطب المقابل للسلوك الهادف . واذا كان السلوك التعبيري يتعلق بشكل واسلوب السلوك أو تلك الوحدات النفسية او الحركية التي يجيء عليها السلوك من حيث الاتساع والسرعة والكثافة . . . الخ . اذا كان كذلك فان السلوك الهادف يتعلق بمضمون السلوك وهدفه ومتعلقاته . ويرى كثير من الباحثين (الشيخ ، ١٩٧١) ان هذين النوعين من السلوك يمكن النظر اليهما باعتبارهما طرفين لخيط واحد هو خيط السلوك المتصل ، حيث لا يمكن الفصل بين الوعاء وبين ما يحتويه هذا الوعاء .

والواقع انه من التعسف الفصل بينهما فصلا كاملا ، حيث ان مضمون السلوك يتشكل في تلك الوحدات التعبيرية التي يتميز بها الانسان .

وحين ننظر الى الحوار الداخلي فاننا يمكن ان نميز فيه وحدات ودورات ولكنها وحدات متعلقة اساسا بما يحمله الانسان وبما خبره في حياته ، ومستندة الى اطار مرجعي

أو الى اطر مرجعية عقلية ووجدانية وجمالية واجتماعية ، تضع حدودا وقيوداً لحالة التمادي التي يمكن أن تمتد اليها الوحدات التعبيرية للسلوك بحيث يمكن لهذه الاطر (مثل الدين والقيم السياسية مثلا) أن تكف تفكير الفرد وحواره مع نفسه بخصوص رأي محدد ، وبالتالي فان الوحدة السلوكية تطول أو تقصر ، أي أن الوحدات التعبيرية للسلوك على علاقة تفاعلية بمضمون السلوك نفسه .

وعلى ذلك فانه لا بد من أن نضعفي الاعتبار أن الايقاع التوتري المسؤول عن توجيه الوحدات الحوارية لا يكون مسؤولا ما عن كل مضمون من هذه الوحدات ، فهذه ترتبط بأمور أخرى متعددة ، منها المكتسبات المعرفية واستثمار تلك المكتسبات ، والاسلوب الذي يتم به ذلك الاستثمار ، وما يتضمنه من عمليات متعددة ، وما يتمتع به الانسان من رؤى جمالية وأحكام فضلية وطاقة بدنية تساعده على تناول الامور والتمادي في تناولها ، والمثابرة على أمر من الأمور بقدر من التركيز الذي يمده في النهاية بالموضوع المطلوب لكي يتغلب على تلك المساحة الغامضة من تفكيره . . .

اذن فالحوار الداخلي ليس مجرد استغراق في مناقشة الذات في أمر من الامور ، في أي وقت وتحت ظل أي ظروف ، بل انه مشروط بعديد من الشروط منها ما هو اجتماعي وما هو ذهني وما هو وجداني وما هو جمالي ، بالاضافة الى المستوى النفسي الذي يتم تناول الامر في كنفه ومعالجته في رحابه . .

والنتيجة أن الحوار الداخلي يجيء في النهاية موسوما بالطبيعة المستقرة للبناء النفسي لصاحبه ، الأمر الذي يدعونا الى البحث في حقيقة هذا البناء لكي يمكن لنا أن نضبط ايقاعنا على ايقاع غيرنا من البشر ، ولكي نتمكن من تجاوز ما قد ينشأ بيننا وبينهم من صراع أو تفاوت في العطاء او في التلقي والاستقبال .

لقد بدأنا حديثنا هذا بعبارة أجراها شكسبير على لسان هاملت « نكون أو لا نكون تلك هي المشكلة » ورأينا كيف أن الحوار هو الاداة البشرية التي تتجاوز بالانسان أرض الغموض الى سماء الوضوح والمعرفة ، ولو لم يتح لهذا البطل التراجيدي أن يدير في نفسه هذا الحديث لا ستمر هائما بحياة القصر ولكن الوهم أو الشبح حرك في نفسه الصراع : ان لديه فكرتين متناقضتين ، وعليه أن يخرج من هذا التناقض ، فبدأ يحاور نفسه ، ثم ما لبث أن خرج عن صمته أو عن حواره الداخلي ، وبدأ يفيض على من حوله

بأفكاره وهواجسه، ليس من أجل مدهم بما لديه من معرفة بل لاستجلاء الحقيقة الغامضة . هذا الخروج كان ضروريا لانه لو لم يتح له أن يخرج الى الآخرين لدمر نفسه من خلال حالة الضغط النفسي الهائل الذي كان يرزح تحت أثقاله بما يواكبه من صراع حاد . ..

وهذا الصراع يبحث عن متنفس، فاذا افضى بذات نفسه عاد مرة أخرى الى الداخل ، يحاور نفسه مرة أخرى ، وهكذا في دورات ذات ايقاع شبه منتظم . . .

الحركة النفسية للحوار ، مرجعها اساسا ليس فحسب طبيعة ثابتة في شخصية الانسان بل وما درب عليه الفرد وما استطاع أن يكتسبه من عادات ذهنية وحركية وما أمكن له أن يحققه من علم ، وما يتوقع أن يكون لدى الآخرين من معرفة . . . انه يسبح في بحر لجي يحاول أن ينجو بنفسه من الغرق وأفكاره هي موج ذلك البحر المتلاطم وقدرته على ادارة الافكار تنبع من طاقته اولا ومن المران الذي اكتسبه . . . والمبدعون هم اولئك الذين يتمكنون من خوض غمار ذلك البحر اللجي بشكل مثمر تكون نتيجته ما يقدمونه الينا من روائع الاعمال .

ولكن كما راينا فان الشخص العادي ، والمبدع ايضا لا يكتفون بحوارهم الداخلي ، انهم يسعون خطوة الى الامام ،انهم يحاولون أن يجدوا لدى الآخرين صدى لهذا التفكير وهذا ما سوف نتعرض له في مقالنا التالي .

الحوار الداخلي هو ذلك النشاط النفسي الذي يتم داخل عقل الانسان يناجي فيه الانسان نفسه سواء كانت هذه المناجاة موجهة أو حرة ، تتحدد طبيعة هذا النشاط بخصائص البناء النفسي للانسان ، من حيث أنه ليس خروجا على ما ركز في نفس الشخص وما استقر في حياته ، بل هو يستمد خصائصه في شكله ومضمونه من تلك الشخصية ، وان كان يتأثر بما يدور في الخارج مما يرد الى الشخصية ويدخل في سياق بنائها وتفاعلها ، وهدف الحوار هو ازالة الصراع داخل الذهن ومن اجل تحقيق الاتزان النفسي للانسان ولا يتحقق ذلك الا بالمثابرة والمرونة من خلال ايقاع تعبيري يقود حركة هذا الحوار .

بعض المراجع العربية :

(١) الشيخ ، عبد السلام (١٩٧١) الايقاع الشخصي والايقاع في الشعر المفضل . ماجستير علم النفس ، جامعة القاهرة ، اشراف أ . د . مصطفى سويف .

(٢) توشار ، ب . أ (١٩٧١) المسرح وقلق البشر ، ترجمة د . سامية أسعد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة .

(٣) حنورة ، مصري عبد الحميد (١٩٧٧) الأسس النفسية للابداع الفني في المسرحية ، دكتوراه علم نفس جامعة القاهرة ، اشراف أ . د . مصطفى سويف .

(٤) حنورة ، مصري عبد الحميد (١٩٧٢) الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية ، ماجستير علم نفس ، جامعة القاهرة ، اشراف أ . د . مصطفى سويف .

(٥) حنورة مصري عبد الحميد (١٩٧٢) الاندماج في التصوف والابداع الفني ، مجلة الجديد مجلد (١) العدد (٥) .

(٦) سويف ، مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف القاهرة .

(٧) سويف ، مصطفى (١٩٥٩) الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي ، دار المعارف القاهرة .

بعض المراجع الاجنبية :

1 — Arnhim, R. (1962) Picaso's Guernica, The Genesis of a painting. Faber & Faber, London .

2 — Parron, F. (1968) Creativity and personal Freedom, Von Nostrand New York.

3 — Carrol, J. (1964) Language and Thought, Prentice Hall, Englewood, Cliffs New Jersey.

4 — Guilford, J. P. (1971) The Nature of Human Intelligence, Mc Graw Hill, London .

5 — Koffke, K. (1936) Principles of Gestalt psychology, Harcourt Brace, New York.

6 — Richardson, A. (1969) Mental Imagery, Rout ledge & Kegan, London.

7 — Mckellar, P. , 1957) Imagination and thinking. Cohen & West (in Richardson, 1969 PP. 125 - 126).

مدخل الى علم النفس التحليلي

نهاد خياطة

- ١ -

يقوم علم النفس التحليلي اساسا على الخبرة العملية التي تجمعت لصاحبه من اتصاله بمن اتفق لهم أن عرضوا عليه للمعالجة بحكم عمله المهني ، ومن دراسته للحالات النفسية التي يتعرض لها الانسان عموما ، سواء أكان سويا أم معصوبا أم به جنون . ومع ذلك فعلم النفس التحليلي ليس نوعا من علم الامراض النفسية Psychopathology وان كان يعتمد المادة التجريبية لهذا العلم ، انما هو ـ كما يقول يونغ ـ عبارة عن « اقتراحات ومحاولات لصياغة خبرة علمية جديدة عن الكائن البشري (١) » . والحق ان هذه الخبرة لايمكن لاي نظرية ، مهما بلغت من الدقة والشمول ، أن تحيط بها أو أن تصوغها ، ذلك لان تسليط الضوء على نقطة واحدة منها ، وان كان يفضي بنا الى نوع من تجلية غموضها ، خليق بأن يجعلنا في منأى عن شبكة العلاقات التي يتكون منها مجمل النشاط النفسي : ان السعي وراء الدقة في تحديد الخبرة النفسية من شانه أن يفقدها الكثير مما لها .

---

* هذا المدخل نقلناه ، في شيء من التعديل أو التصرف ، عن المقدمة التي عقدتها « فريدا فورد هام » ، واشتمل عليها الفصل الاول من كتابها المعنون :
An Introduction Jung's Psychology (Pelican Original A273, 1964)

- ٢ -

وقد آثر يونغ اصطلاحي « النفس » Psyche و « النفسي » Psychic على « العقل » Mind و « العقلي » Mental ، لما في هذين الاخيرين من صلة وثيقة بالواعية ، وما في الاولين من اشتمال على الواعية والخافية جميعا . فالانسان الذي يكون محلا للظاهرات الخفيانية ، يكون عادة غير عارف بها ، لفقدان صلة هذه الظاهرات بواعيته . وهي اذا اتفق لها واقتحمت الواعية ــ كما في الخروج عن الطور Emotional Outburst الذي لايتناسب مع سببه البادي ــ لم يستطع اي انسان جاهل بطبيعة الدافع الخفياني ان يجد لها تفسيرا او تعليلا . لذلك نجدنا نقول في مثل هذه الحالات : « لا أدري مـاذا جـرى علي ! » . والظاهـرات الخفيانيـة لاتقتصر على المرضى وحدهم ، بل لقد طالما صدرت عن الاسوياء تصرفات لايعرفون عن دوافعها شيئا البتة (٢) .

هذا ، وان الجانب الخفياني من النفس لهو بمثابة عوض من جانبها الوعياني في بعض الاحيان ، على مابين الجانبين من اختلاف . بل ان يونغ ليذهب الى ان الواعية نفسها « قد نشأت عن الخافية التي هي اقدم منها عمرا ، وان الخافية قد تعمل متناسقة مع الواعية او حتى رغما عنها (٣) ، زد على ذلك اصرار يونغ على حقيقـة النفس التـي لاتقل عن حقيقة الفيزياء ، بما لها من بنية وقوانين خاصة بها ، خلافا للذين يعتبرون العقل ظاهرة ثانوية ، او ظاهرة تالية ، او « شبحا في مكنة » .

« كل خبرة اختبرها هي خبرة نفسية . الالم الجسدي نفسه حادث نفسي له صلة بخبرتي . انطباعاتي الحسية ، بما تفرضه علي من عالم الاشياء الكتيمة التي تتحيز الفراغ ، ان هي الا صور نفسية هي وحدها الموضوعات المباشرة التي تتلقاها الواعية . لابل ان نفسي لتبدل الواقع وتزيفه ، وانها لتفعل ذلك الى درجة يقتضي معها ان اعتمد وسائل صنعية لكي اعين ماهي طبيعة الاشياء في معزل عن نفسي ، فاكتشف ان اللحن ذبذبة هوائية ذات تردد من درجة ما ، وان اللون موجة ضوئية من طول ما . فالصور النفسية تحيط بنا من كل جانب حتى اننا لانستطيع ان ننفذ الى قلب الاشياء خارج نفوسنا . كل ماتعرفه مقيد بالنفس التي هي الشيء الحقيقي على اعلى درجة ، لانها هي وحدها الحقيقة المباشرة . هانحن اولا أمام حقيقة يستطيع العالم النفسي الركون اليها ، واعني بها الحقيقة النفسية (٤) » .

ولعلنا نستطيع ان نضيف الى ذلك ماتتمتع به الحقيقة النفسية من قدرة على فرض

نفسها بطرائق شتى ، من ذلك مثلا نشوء أمراض لها كل أعراض الامراض الفيزيائية البحتة عن أسباب نفسية بحتة ، ابتداء من الشلل الهستيري والعمى الى الصراع والمعاد (مرض المعدة) والى جملة أخرى من الادواء الخفيفة . يضاف الى ذلك أن كل مـا يفعله الانسان له بداياته في النفس ، فاما أن يكون شيئا قد فكر فيه لتوه ، أو أن يكون حلما حلم به أو رؤيا رآها . وقد تكون آمالنا ومخاوفنا مستندة الى « حقائق »يعترف بها غيرنا ، أو قد تكون أضغاثا من الاوهام ، لكن الفرح أو القلق الذي تجلبه واحد في كلا الحالين . فالذي نختبره هو حقيقي بالنسبة الينا ، وان لم يكن كذلك بالنسبة الى غيرنا ، ويتمتع بقيمة خاصة تضارع قيمة « الحقيقة » التي يعترف بها الناس ، على ما بينهما من اختلاف .

وان هذا الموقف من حقيقة النفس ليتعارض تعارضا ظاهرا مع الموقف الذي طالـما أشار اليه يونغ بانه « مجرد موقف » . فالذين يذهبون هذا المذهب ، أو يقفون هـذا الموقف ، كثيرا ما قللوا من شان البوادء النفسية Psychic Manifestations وخصوصا الاختبارات التي لايتيسر لنا أن نربطها مع الحوادث الخارجية فتجدنا نشير اليها من غير ما اكتراث بالقول : « أن هي الا وهم من الاوهام » أو « مسالة ذاتية بحتة ». أما يونغ فيعطي السياق النفسي أو الداخلي قيمة السياق الخارجي أو المحيطي .

— ٣ —

يفهم يونغ النفس على انها نظام حركي لايتوقف ، وفي الوقت نفسه ينظم نفسه تلقائيا Self-Regulating . وهو يطلق على الطاقة النفسية اسم « الليبيدو » (٥) . ولاينبغي ان نفهم من « الليبيدو » انها تنطوي بهذه الصفة على قدرة باكثر مما ينطوي عليه مفهوم « الطاقة » في العلوم الفيزيائية ، بل انها مجرد اصطلاح لوصف الظاهرات الملاحظة .

ان الليبيدو تضطرب بين قطبين متضادين . ويمكننا تشبيه ذلك بالبطين والاذين في القلب ، أو بالقطبين الايجابي والسلبي في الدارة الكهربائية . ويونغ يشير عـادة الـى القطبين المتعارضين على انهما « الضدان » . وتشتد الطاقة كلما احتدم الاصطراع بـين الضدين ، اذ لاطاقة بادية بدون تضـاد . ويمكننا أن نعـدد هاهنا اضـدادا كثيرة ذات مستويات متباينة : فهناك مثلا الاقدام والاحجام ، والواعيـة والخافيـة ، والانبساط والانقباض ، والفكر والشعور الخ . وللاضداد وظيفة تنظيمية (كما اكتشف ذلك هيراقليط منذ عدة مئات من السنين) : فعندما يبلغ أحد الضدين أقصى مداه ينقلب الـى ضده الآخر (٦) وانا لنجد مثالا بسيطا على الكيفية التي يصل بها موقف ما الى أقصى مداه ثم ينقلب الى شيء مختلف عنه تماما كما في سورة الغضب يعقبها سكون ، وفي البغضاء

التي كثيرا ما آلت الى مودة . ويرى يونغ ان الوظيفة التنظيمية للاضداد كامنة في الطبيعة البشرية ، وأساسية لفهم النفس في قيامها بوظائفها .

والحركة الطبيعية التي تتحركها الطاقة النفسية (= الليبيدو) هي حركة الى الامام والى الخلف ، ولعل بوسع المرء ان يشبهها بحركة المد والجزر . ويسمي يونغ الحركة الامامية ، التي تلبي متطلبات الواعية ، اقداما Progression ،والحركة الخلفية،التي تلبي متطلبات الخافية ، احجاما * Regression . فالاقدام ينصرف الى تكييف الانسان لنفسه ايجابيا مع البيئة ، اما الاحجام فالى تكييفه لها مع احتياجاته الداخلية . ولذلك كان الاقدام من الاحجام بمنزلة النوم من اليقظة ، من حيث انه قطب طبيعي مضاد للاقدام، مادامت الطاقة النفسية (= الليبيدو) تقوم باداء وظيفتها بدون عائق ، اي طبقا لقانون الانقلاب الضدي Enantiodromia ، حين تنقلب في النهاية الى حركة اقدام .

وقد يعني الاحجام ، من جملة مايعني ، العودة الى حالة حلمية بعد فترة من النشاط العقلي الموجه والمركز ، او قد يعني العودة الى حالة سابقة من التطور . لكن هذه الحالات ليست « اخطاء » بالضرورة ، بل يمكن اعتبارها نوعا من مراحل اعادة الانشاء او « الاتكفاء في سبيل قفز افضل » . واذا قامت محاولة لقسر الليبيدو على الانصباب في قناة صلبة ، او جعل الكبت من بين ايديها سدا ، او باء التكيف الوعياني بالفشل لسبب او لآخر (ربما لان الظروف الخارجية قد باتت بالغة الصعوبة) ، فعندئذ تصبح الحركة الطبيعية الاقدامية مستحيلة وتنكفىء الليبيدو الى الخافية ، التي تغدو في النهاية محملة بطاقة اكبر من استيعابها ، وتروح تبحث عن منفذ لها تفرغ فيه شحنتها . في مثل هذه الحالة قد ترشح الخافية من خلال الواعية وهما او عرضا عصابيا ، او قد تتبدى سلوكا طفوليا او حيوانيا . وقد يصل بها الامر الى ان تطغى على الواعية طغيانا ينشأ عنه خروج عنيف عن الطور ، او قد يتطور عن ذلك جنون مطبق . وعندما يحدث هذا يكون الامر اشبه مايكون بسد تهدم فاغرق جميع ماحوله . وفي الحالات القصوى ـ اي عندما تفشل الليبيدو فشلا تاما في العثور على منافذ لها ـ تكون امام حالة انسحاب من الحياة ، كما في بعض حالات الجنون الشديد . وهذا هو الاحجام المرضي ، الذي يختلف عن الاحجام الصحي ، الذي هو ضرورة حياة . ليس الانسان بآلة حتى يستطيع ان يتكيف مع بيئته بصورة دائمة ، بل لابد له ان ينسجم مع نفسه ايضا ، اي ان يتكيف مع عالمه الداخلي . « وهو ، بالعكس، لايستطيع ان يتكيف مع عالمه الداخلي ويحقق وحدته الداخلية الا اذا تكيف مع ظروفه الخارجية » (٧) .

---

* لعل « الانكفاء » او « النكوص » اليق ترجمة بكلمة Regression من « الاحجام » الذي آثرته ، مبتعدا عن المعنى الذي يطابقها تماما ، مراعاة للمطابقة بين « الاقدام » و « الاحجام » . ـ المعرب ـ

- ٤ -

ان الليبيدو طاقة طبيعية تتولى ، اولا وقبل كل شيء ، القيام بخدمة اغراض الحياة . لكن قدرا معينا ، مما يفيض عن حاجتنا منها لتلبية اغراض غريزية ، قد يتحول عملا انتاجيا او يستخدم في اغراض ثقافية . ان توجه الطاقة على هذا النحو امر ممكن مبدئيا حين تتحول شيئا يماثل في طبيعته غرض الاهتمام الغريزي . غير ان هذا التحويل غير ممكن بمجرد فعل من الارادة ، فهو لا يحدث الا بطريقة غير مباشرة . فبعد فترة من النضج في الخافية ينتج رمز يستطيع ان يجتذب الليبيدو اليه ، ويقوم أيضا بمهمة القناة في تحويل الطاقة عن مجراها الطبيعي . والرمز لا ينتجه الفكر انتاجا وعيانيا ، بل كثيرا ما جاء على صورة وحي او حدس يتبدى في الاحلام غالبا .

وكمثال على تحول الطاقة عن اغراضها الغريزية الى اغراض اخرى ثقافية ما يرويه يونغ عن احتفال الربيع الذي تقيمه قبيلة (الوتشاندس) البدائية حين يعمدون الى حفرة في الارض ويجعلون حولها سياجا من عوسج محاكاة لعضو الانثى ، ثم يرقصون حولها والرماح في ايديهم مصوبة الى الامام بما يشبه قضيب الذكر المنتصب . « وانهم ليرقصون اذ ياخذون في طعن الارض بالرماح صائحين : بولي نيرا .. بولي نيرا .. واتاكا ! (= ما هي حفرة .. ما هي حفرة .. انما هي فرج !) ، ولا يسمحون لاحد منهم ان ينظر الى امراة في اثناء الاحتفال »(٨) .

ان هذه الرقصة الربيعية محملة بمعنى خارج عن المالوف : فالراقصون يهتاجون بما ياتونه من حركات ، وبما تندّ عنهم من صيحات ، حتى لياخذهم الحال »* . كيف لا وهم يشتركون في فعل سحري يرمي الى اخصاب المراة الارضية Earth woman بينما يبقى النسوة في معزل عن هذا الفعل لكيلا تاخذ الليبيدو طريقها الى الفعل الجنسي المعتاد . وهكذا لا تكون الحفرة في الارض عوضا من عضو المراة ، بل رمز يمثل فكرة المراة الارضية التي ينبغي لهم اخصابها ، وهي الرمز الذي يحول الليبيدو عن وضعها الاصلي .

لكن ينبغي ان يلاحظ هنا ان يونغ يستعمل كلمة « الرمز » بطريقة محددة في جميع اعماله ، ولذلك نجده يميز بين « الرمز » Symbol و « السمة او العلامة » Sign

(*) تعبير « أخذه الحال » هو التعبير الدارج عن حالة « الوجد » او « الانخطاف » التي تعترى المتصوفة وقد آثرته تعريبا لـ To Reach Ecstasy

فالسمة هي عوض من الشيء الحقيقي او تمثيل له ، أما الرمز فينطوي على معنى اوسع بما يعبر عنه من حقيقة رمزية لا يمكن صوغهـا بصورة ادق . فحفرة الوتشاندس يمكن اعتبارها تمثيلا لعضو المرأة ، لكنها تنطوي على معنى أعمق يتبدى في الاشتراك مع الطبيعة في اخصاب الارض ، او في اثارة عنصر الاخصاب في الطبيعة .

عند الاقوام البدائية تقوم صلة وثيقة بين الفعل الجنسي وحراثة الارض (*) . بينما نجدهم يمهدون ، من أجل القيام بأفعال اخرى ليس لها مثل هذه الصلة كالتقنص والصيد والحرب ، بالرقص والاحتفالات السحرية مبتغين من ذلك تحويل الليبيدو الى الفعل الضروري . وان تقصّي التفاصيل التي تجري بها مثل هذه الاحتفالات ليظهر لنا شدة الحاجة الى حَرف الطاقة الطبيعية عن مجراها الاصلي .

يقول يونغ ان تحويل الليبيدو الى رموز لم يزل يجري منذ فجر الحضارة ، وانـه ليرجع الى شيء عميق جدا في اصل الطبيعة البشرية . لقد افلحنا ، على مجرى الزمان ، في اقتطاع جزء معين من الطاقة وعزلناه عن الانصباب في مجرى الغريزة ، كما افلحنا في تطوير ارادتنا تطويرا لم يزل اضعف مما يحلو لنا ان نعتقد ، لكننا لم نزل بحاجة الى قوة الرمز التحويلية ، وهي القوة التي يسميها يونـغ احيـانـا بالوظيفـة الاعـلائيـة Transcendent Function

– ٥ –

ان نظرة يونغ الى الخافية لتنطوي على قيمة اكثر ايجابية من النظرة التي تعتبرها مجرد « قمامة » نلقي اليها كل مافينا من مرفوض طفولي وحيواني ، ونودع فيها كـل مانريد نسيانه . صحيح أن هذه الاشياء قـد أضحـت خفيـانيـة ، وان الكثيـر مـن الذي يقتحم الواعية ذو صفة عمائية غير متشكلة ، الا ان الخافية من الواعية هي بمنزلة الرحم من الجنين ، وفي الخافية يجب علينا ان نبحث عن امكانيات جديدة للحياة .والجانب الوعياني من النفس اشبه بجزيرة يحيط بها الماء من كل جانب لايرى منها الا الجزء الذي لاتغمره المياه ، اما الخافية فهي ذلك الجزء المجهول الذي لايقع تحت ابصارنا ويمتـد عميقا الى اسفل القاع .

فالجزيرة هي « الانا » العارفة ، المريدة ، وهي مركز الواعية . لكن الـذي يمت الى

---

* لانرى بأسا من ملاحظة ان « فعل الحراثة » قد استعمل مجازا في العربية للتعبير من « الفعل الجنسـي » ، كما جاء في القرآن الكريم : « وائتوا حرثكم انى شئتم » !

الواعية بسبب ، والذي اعرفه عن نفسي وعن العالم ، والذي يسعه التوجيه والمراقبة ، كل هذا ليس دائما بالامر الوعياني تماما . فانا انسى واكبت مالا احسب، او ماليس مقبولا في المجتمع (٩) . وان لي ايضا ادراكات حسية ذات قوة غير كافية لبلوغ الواعية . وانـي لاختبر الكثير مما لاافهمه الا جزئيا ، او مما لا اعرفه معرفة تامة . هذه الادراكات الرفيعة Subliminal Perceptions ، بالاضافة الى ما أختزنه من ذكريات مكبوتة او منسية ، تشكل نوعا من بلاد الظل Shadow land ، التي تمتد جسرا بين « الانا » والخافية ، فتكون « بلاد الظل » عندئذ منطقة لاتغمرها المياه دائما ، بل يكون في وسعنا المطالبة بها واسترجاعها . « بلاد الظل » هذه يسميها يونغ « الخافية الخاصة » تمييزا لها من « الخافية العامة » ، وهي الجانب النفسي الذي يشكل « الخافية » بكل ماتحمله هذه الكلمة من معنى .

وعلى هذا ، فالخافية الخاصة هي خافية فردية تتكون من نزوات الطفولة ورغباتها، ومن الادراكات الرفيعة ومن اختبارات منسية لاحصر لها . كل ذلك خاص بالفرد وحده .

وذكريات الخافية الخاصة ، وان كانت لاتخضع كلها للارادة ، يمكننا استرجاعهـا (كما هو الحال في النوم) ان كان الكبت ضعيفا ، ويمكنها احيانا انترجعمنتلقاء نفسها، او بفضل تداع طرااتفاقا او بفعل صدمة عنيفة . ثم هي قد تستتر احيانا وراء الاحـلام والاوهام فتنشأ امامنا ضرورة ملحة للتنقيب عنها واخراجها الى حيز الوعي اذا مابدأت تسبب لنا اضطرابات نفسية كما هو الامر في العصاب .

— ٦ —

وللوصول الى هذه الذكريات ، اعتمد يونغ المنهج التحليلي الذي يعرف « باختبارات التداعي » Association Tests (١٠)وهو المنهج الذي بدأ يونغ باستخدامه في المراحل الاولى من حياته العملية . اظهرت له هذه الاختبارات ماللبنية النفسية مـن خصوصية تبدت في جنوح الافكار الى التجمع على نوى أساسية معينة . وهذه الافكار ذات اللون العاطفي ، يسميها يونغ « عقدا » Complexes فالنـواة ضرب مـن المنطقـة السيكولوجية ، وهي ذات قيمة تصارع قيمة الطاقة . وتقوم تلقائيا باجتذاب الافكار اليها بما يتناسب شدة او ضعفا مع طاقتها . وتتكون نواة العقدة من عنصرين اساسيين :أحدهما

فطري . والثاني محيطي أو مكتسب . اي ان العقد غير مشروطة بالخبرة وحدهـا ، بل بطريقة الفرد في رجعه (*) على تلك الخبرة .

والعقدة وعيانية او خفيانية . والوعيانية تكون كذلك كليا او جزئيا . وتتوقف معرفتنا بالعقدة على ما اذا كانت وعيانية كليا او جزئيا ، او على ما اذا كانت ذات طبيعة خفيانية تامة . وفي هذه الحالة الاخيرة لانكون عارفين بوجودهـا ابدا . والعقـدة ، سواء اكانت وعيانية جزئيا أو خفيانية كليا ، تتصرف وكانها شخص ذو كيان مستقل ، لان الافكـار والعواطف التي تجمعت حولها تدخل الى الواعية وتخرج منها دون ان يكون عليها رقيب . هذا ، وانه لمن الامور المصطنعة ان نحاول اقامة حد فاصل فيما بين المحتويات النفسية ، لكننا برغم ذلك يمكننا القول بعقد ترجع الى الخافية الخاصة ، واخرى ترجع الى الخافية العامة ، وهي المجال النفسي الذي يشترك فيـه الجنس البشري قاطبة(١١) .

- ٧ -

والخافية العامة طبقة اعمق من الخافية الخاصة وابعد منها غورا ، وهي المادةالمجهولة التي نشات عنها واعيتنا . وبوسعنا ان نقدر وجودها جزئيا من ملاحظتنا للسلوك الغريزي، من حيث ان الغرائز حواض على الفعل لادخل فيها للواعية (١٢) . والحق ان هناك افعالا كثيرة ، ذات حض خفياني ، وهي مع ذلك ، غير جديرة بان نعتبرها افعالا غريزية ، ذلك لان الفعل الغريزي هو فعل « موروث وخفياني » في آن ، وهو « يحدث في كل مكان بصورة موحدة ومنتظمة » (١٣) . فالغرائز معترف بها عموما ، لكن الذي غير معترف به هو فهمنا الحياة واختيارنا لها على نحو رسمه لنا تاريخنا ، تماما مثلما نضطر الى الفعل وفق خطوط عريضة معينة في ظروف معينة . لا يريد يونغ ان نفهم من هذا ان الخبرة التي نختبرها على هذا النحو او ذاك هيخبرة موروثة ، لكنه يرى ان الدماغ البشري نفسـه قد شكلته واثرت فيه الاختبارات البعيدة التي اختبرتها البشرية في عهودها الاولى . فكما ان وراثتنا مكونة من مسالك فيزيولوجية ، هكذا اوجدت مسالكنا السيكولوجية السياقات العقلية عند اسلافنا . فاذا ما عادت هذه الآثار الى واعية الفرد ، استطاعت ان تفعل ذلك على صورة

---

* نقترح كلمة « الرجع » ترجمة لكلمة Reaction ، التي جرى العرف على ترجمتها بكلمتي « رد فعل » ، وهما كلمتان لايمكن استعمالها معا في الوصف او النسبة . اما « الرجع » فيسوغها انها تستعمل نسبة لكلمة Reactionary فيقال « رجعي ». وفي الجمع يمكن ان نقول « رجوعـات » تفاديا للالتباس « بالرجـوع » الـذي بمعنى « العودة » . ـ المعرب ـ

سياقات عقلية ليس غير . واذا اتفق لهذه السياقات واضحت وعيانية ، فهي لاتصير كذلك الا من خلال الخبرة الفردية ، فتبدو وكأنها مكتسبات فردية ، لكن الذي تولت الخبرة الفردية « تعبئته » في هذه السياقات ليس أثرا موجودا سلفا او موروثا ، وانما الموروث هو الجدول الخفياني السابق الوجود .

هذا الميل ، او هذه الحاجة ، الى فهم الحياة واختبارها على نحو حدده تاريخ الجنس البشري يسميه يونغ ميلا بدئيا . وما القوالب او النماذج البدئية الا « اشكال الفهم السابقة الوجود » (= اي انها كانت موجودة قبل الواعية) ، او « انها حالات مولدية Congenital من الحدس ... وكما ان الغرائز تجبر الانسان على مسلك بشري ذيوجه مخصوص ، هكذا تجبر القوالب البدئية الحدث والفهم على صيغ بشرية ذات وجه مخصوص (١٤) » .

وعلى هذا ان القوالب البدئية شان خفياني ، ويمكن لنا معرفتها بواسطة صور نموذجيـــة معينة تتردد على النفس ، وقـد سماهـا يونغ مرة « بالصور البدئيـة » Primordial Images (وهو تعبير استفاده يونغ من يعقوب بركهارت)، لكنه مالبث ان عدل عنه الى اصطلاح القالب او النموذج البدئي Archetype الذي يشمل المظهرين الخفياني والوعياني من النفس .

يذهب يونغ الى ان القوالب البدئية قد تشكلت على مدى الوف السنين عندما بدأ الدماغ والوعي البشريان ينفصلان عن الحالة الحيوانية ، لكن في وقت كانت فيه الصور البدئية نوعية بدئية ايضا ، طرأت على الدماغ والوعي تعديلات او تغييرات مطابقة للمهد الذي ظهرا فيه . فبعض هذه الصور ، ولاسيما التي تدل على تغير هام في الحياة النفسية، يظهر على اشكال هندسية او مجردة ، كالمربع او الدائرة او العجلة (= الدولاب) . وهي تظهر اما منفردة ، او مجتمعة في شيء من الحذق بحيث تشكل رمزا نموذجيا ذا اهمية خاصة . وبعضها الآخر يتبدى اشكالا بشرية او شبه بشرية ، آلهة وإلهات ، اقزامـا وعمالقة ، حيوانات او نباتات حقيقية او وهمية ، نجد عليها امثلة لا حصر لها في علم الميثياء (= علم الاساطير والميثولوجيا) .

والقوالب أو النماذج البدئية نختبرها عواطف وصورا ، ونلاحظ آثارها خاصة في الحالات البشرية الهامة والنموذجية ، كما في الولادة والموت والتغلب على عقبة طبيعية ، وفي المراحل الانتقالية من الحياة كالمراهقة ، أو في حالات الخطر الشديد أو الذعر . في مثل هذه الحالات كثيرا ما تظهر صور بدئية في أحلام الانسان العصري شبيهة بالصور التي امكن العثور عليها في كهوف اوفيرن .

ويذهب يونغ الى أن الاحلام آثار طبيعية وعفوية تصدر عن النفس ، وتستحق منا ان نوليها الاهتمام اللازم وناخذها على محمل الجد ، بما تحدثه فينا من آثار خاصة بهاحتى وان لم نستطع ادراك هذه الآثار او فهمها . ولغة الاحلام لغة رمزية تتوسل بالتشبيهات للتعبير عن نفسها ، ومن هنا كان غموضها او لغوها البادي .

والخافية العامة يمكن لنا استنتاجها في الانسان السوي مما يتبدى في أحلامه من آثار بينة على الصور البدئية ، وهي صور لم تكن له بها معرفة وعيانية . وانه ليصعب علينا احيانا ان ننفي مثل هذه المعرفة (ولعل باستطاعتنا دائما ان نقول باحتمال وجود كريبتمنيزيا)(١٥) ، ولكننا نجد في حالات معينة من الاضطراب العقلي تطورا مدهشا للتخيل الميثائي الذي لا يمكن لنا ان نعزوه الى الخبرة الفردية الخاصة .

ويقدم لنا يونغ مثالا على هذه الظاهرة حالة كان يتولى العناية بها في احد المستشفيات العقلية في عام ١٩٠٦ . كان صاحب هذه الحالة مجنونا كثير الاضطراب أحيانا ، لكنه كان في فترات هدوئه يصف رؤى غريبة وينتج صورا وافكارا رمزية غريبة جدا . ولم يكن قد القى الضوء على هذه الصور والافكار الا في عام ١٩١٠ ، حين عثر يونغ على بردية افريقية انفكت رموزها حديثا وكانت تتعلق بموضوع مماثل لرؤى المريض وافكاره . يقول يونغ :

« حدثت رؤى المريض في عام ١٩٠٦ ، ونشر النص الافريقي لأول مرة في عام ١٩١٠ . ولذلك يجب ان نعتبرهما امرين منفصلين احدهما عن الآخرانفصالا يجعلنا نستبعد امكانية الكريبتمنيزيا من جانبه ، وامكانية تحويل الافكار من جانبي(١٦) » .

- ٨ -

انفق يونغ قسطا كبيرا من وقته عاكفا على درس الميّت ، لانه يعدها تعبيرات اساسية عن الطبيعة البشرية . فالميثة تشكلها او تصوغها الواعية ، أي أن هذه تعطيها الشكل الذي يكفل لها الانتقال والشيوع . لكن روح الميثة ، او الحض الابداعي الذي تمثله ، والمشاعر التي تعبر عنها او تستثيرها ، بل لب موضوعها الى حد كبير — كل ذلك انما يأتي من الخافية العامة . صحيح ان الميث تبدو وكانها محاولاتلتفسير حوادثالطبيعة ، كشروق الشمس وغروبها ، او قدوم الربيع بكل ما يحمله من حياة جديدة وخصب ، الا انها في نظر يونغ اكثر من ذلك بكثير ، انها التعبير عن كيفية اختبار الانسان لهذه الاشياء : هكذا يصبح شروق الشمس مولدا للبطل الالهي من البحر ، الذي يقود عربته في اقطار السماء ، عند الغروب تكون التنينة ، الام الهائلة ، في انتظاره لكي تبتلعه . وفي جوف التنينة يسافر

الى اعماق اليم» ، وبعد معركة رهيبة مع الحيوان الليل يعود فيولد من جديد عند اطلالة الصباح . هذه موضوعات ميثيائية تعكس بوضوح محاولات بشرية لتفسير السياق الفيزيائي لشروق الشمس وغروبها ، الا أن مضمونها العاطفي يجعلها أكثر من ذلك بكثير . فالاقوام البدائية لا يفرقون تفريقا حادا بينهم وبين بيئتهم ، فهم يعيشون حالة يسميها لاوي بروهل بحالة « المشاركة الصوفية » Participation Mystique ، يريد بذلك ان ما يحدث في الخارج يحدث مثله في الداخل ايضا ، والعكس بالعكس . ولذلك تكون الميثة تعبيرا عما يجري في المحيطين الداخلي والخارجي منذ طلوع الشمس ورحلتها في الفضاء حتى تواري في الحجاب عند هبوط الظلام ، مثلما تكون تفكرا في الحوادث وتفسيرا لها(١٧) .

وبما ان الميث تعبيرات مباشرة عن الخافية العامة ، لذلك نجدها متماثلة عند جميع الاقوام وفي جميع الازمنة . وحين يفقد الانسان قدرته على صنع الميثة ، يفقد صلته بالقوى الابداعية في وجوده . فالدين والشعر والفولكلور وحكايات الجن ـ هذه كلها تتوقف على هذه القدرة بالذات . فالرموز او الاشخاص المركزية في جميع الاديان ذات خاصية بدئية . لكن في الاديان ، كما في الميث ، للواعية نصيب في صياغة الموضوع . ويكون نصيب الواعية في الديانات البدائية اقل منه في الديانات العليا المتطورة ، لكن طبيعتها البدئية تكون اظهر في الاولى منها في الاخيرة . على ان أكثر التعبيرات صدورا مباشرا عن الخافية ما نجده في الاحلام والحالات العقلية الغريبة وفي اوهام الممرورين من ظهور للقوالب او النماذج البدئية من حيث هي صور بدئية . فهذه الصور تبدو عندئذ وكأنها تمتلك قوة وطاقة خاصتين بها : فهي تتحرك وتتكلم ، وتدرك ولها اغراض ، تخدعنا عن انفسنا وتسوقنا سوقا الى ان نفعل ما يناهض مناهضة كلية مقاصدنا الواعية ، توحي الينا بالخلق او التدمير : بعمل فني او انفجار غوغائي مجنون ، هي « الكنز المكنون » الذي ظلت البشرية تمتح منه في كل زمان ومكان ، والتي منه اقامت آلهتها وشياطينها وجميع الافكار ذات الاهمية البالغة والأفاعلة الشديدة التي بدونها لايكون الانسان انسانا (٨١) . لذلك كانت الخافية ، عند يونغ ، ليست مجرد « قبو » يلقي اليه الانسان نفايته ، بل هي اصل الواعية والتدمير عند الانسان .

- ٩ -

ان نحاول تحديد الخافية العامة او تعريفها هو ان نحاول المستحيل ، لانه لا يمكن ان تكون لنا معرفة بحدودها ولا بطبيعتها الحقيقية ، بل كل ما يمكن لنا ان نفعله ازاءها هو ان نلاحظ بوادرها وان نصف هذه البوادر ثم ان نحاول فهمها بقدر المستطاع . وقد أفرغ يونغ معظم جهده في سبيل تحقيق هذا الفرض ، وهو يقول عن القوالب البدئية :

« في الحقيقة ، لا يمكن لفكرنا ان يفهمها ، لانه لم يخترعها ابدا(١٩) » . ومع ذلك فهنالك امكانية لتمييز اشكال متنوعة تعاودنا في الاحلام والاوهام ، يمكن ان نجد لها معادلا تاريخيا وميثيائيا في جميع انحاء العالم . هذه الاشكال اعتبرها يونغ نوعا من القوالب البدئية الرئيسية التي تؤثر في فكر الانسان وفي سلوكه ، فاسماها « القناع »Persona ، و «الظل» Shadow ، و « الانيمة » Anima ، و « الانيم » Animus ، و « الشيخ الحكيم » Old wise man و « الام الارضية » Earth Mother ، و « النفس او الذات » The self

وهنا ايضا يجب ان ننبه الى انه لا يوجد فواصل قاطعة في البنية النفسية ، لان القوالب البدئية نفسها قد يكون لها وجه شخصي . فصورة الانيمة مثلا مشروطة بخبرة « الرجل » « للمرأة » على مدى قرون موغلة في القدم ، لكنها من ناحية ثانية ذات صلة بالخبرة الفردية التي تتكون من علاقة رجل معين بالمرأة عموما . وعلى هذا يكون بعض القوالب البدئية ذا طبيعة اعم ، وبعضها الآخر ذا طبيعة اخص كالقناع والظل .

مراجع البحث وملاحظات

١ ـ « مقدمة الى سيكولوجية ك. غ. يونغ » من تاليف : يولاند يعقوبي .
Foreword to the Psychology of C. G. Jung By Dr. Jolande Jacobi .

٢ ـ لقد بات الدليل على وجود الخافية امرا شائعا ، فهو يقوم على درس نتائج اختبارات التداعي ، أي على تقانية التحليل النفسي للتداعي الحر ، وعلى المادة المستخلصة من التنويم المنطقي والتخدير وتأويل الاحلام الخ ... وعلى درس ظاهرات معينة كظاهرة ازدواج الشخصية ، والاضطرابات الوظيفية والاضطرابات الناشئة عن الفصام العقلي والعصبي لم نجد ضرورة لاثباتها هاهنا . وما على الراغبين في التوسع الا ان يرجعوا الى « روح علم النفس » The Spirit of Psychology لكارل غوستاف يونغ ، الاعمال الكاملة ، المجلد التاسع ، الجزء الاول .

٣ ـ انظر ص ٢٨١ من : « الواعية والخافية والتكامل الفردي » . الاعمال الكاملة ، المجلد التاسع ، الجزء الاول .

« Conscious, Unconscious and Individualety collected Warks, vol. 9, Part 1 »

٤ ـ انظر ص ٢١٩ ـ ٢٢٠ من : « انسان العصر باحثا عن روحه » ولاسيما فصل « المسلمات الاساسية لعلم النفس التحليلي » .

د »

« Modern Man in Search of a Soul » Basic Postulates of Analytical Psychology

٥ ـ ان كلمة « الليبيدو » اللاتينية لاتعني « الجنس » على وجه الحصر (وان كانت غالبا ماتستعمل كذلك) ، بل ان لها معنى عاما هو الرغبة ، والشوق ، والحفز Urge

٦ ـ كان هيراقليط من عظام الحكماء عندما كشف عن اروع قوانين النفس ، ونعني بها : القوانين التنظيمية للاضداد . فقد كان يعني « بالجري الى الخلف » ان كل شيء يجري نحو ضده ، عاجلا او آجلا . يرجع الى ص ٧١ من : « مقالان في علم النفس التحليلي »

Two Essays on Analytical Psychology

٧ ـ انظر ص ٤٣ من : « مساهمات في علم النفس التحليلي » ، ولاسيما بحث « في الطاقة النفسية » .

Contrisutions to Analytical Psychology on Psychical Energy

٨ ـ انظر ص ٤٧ من نفس المصدر .

٩ ـ الكبت Repression يعني انسحاب الانتباه انسحابا مستمرا شبه ارادي حتى ليغدو الفكر او الشعور او الحادث المكبوت معزولا في النهاية عن الواعية بحيث لايعود الكابت قادرا على تذكره . اما الكف Sup-pression الذي يلتبس بالكبت احيانا ، فهو ان نصرف انتباهنا عن بعض الاشياء الى اشياء اخرى ، لكننا يمكن لنا ان نتذكرها اراديا » .

١٠ ـ انظر ص ٢٦٢ و ٢٦٣ من : « مساهمات في علم النفس التحليلي » ، فصل : « الاسس السيكولوجية للاعتقاد بالارواح » . « من السهل اثبات وجود العقد بواسطة اختبار التداعي الذي يتكون من اجراء بسيط : يوجه الفاحص كلمة الى الشخص المفحوص ، وهذا يجيب بما يتداعى الى ذهنه بعد سماعه « الكلمة » . ويقاس زمن الرجع Reaction-Time «اي الوقت الذي ينقضي بين الكلمة المحرضة والجواب عليها »

بساعة خاصة تسمى « ساعة الوقف » Stop-Watch . ولعل المرء يتوقع ان تتوالى جميع الكلمات البسيطة في زمن رجع قصير مكافيء لها ، وان يكون زمن رجع الكلمات الصعبة او النادرة طويلا . لكن الواقع هو ان اختلاف ازمنة الرجع ، بسبب بساطة الكلمات أو صعوبتها ، أقل بكثير من اختلافها بسبب العوامل الهامة الاخرى . فبعض أزمنة الرجع الطويلة جدا ينتج ، بصورة غير متوقعة ، عن كلمات تحريضية بسيطة جدا ، مثلما يمكن أن تكون الاجابة فورية على كلمات تحريضية غير عادية . وبفضل الفحص الدقيق لسيكولوجية الاشخاص موضوع الاختبار تبين لي ان طول زمن الرجوع يرجع في العادة الى تدخل عاطفة ذات صلة بالكلمة المحرضة او بالجواب . فالعاطفة تتوقف دائما على قرع الكلمة المحرضة لباب العقدة » .

١١ ـ اذا توخينا الدقة قلنا : ان هناك عقدا ترجع الى كلا المجالين . فعقدة الام مثلا هي عقدة شخصية بمقدار مانرجع الى امنا الخاصة ، وهي عامة من حيث صلتها بالام البدئية Archetypal-Mother او بمثال الام (م)

١٢ ـ انظر ص ٢٧١ من : « مساهمات في علم النفس التحليلي » : بحث « الغريزة والخافية » .

١٣ ـ انظر ص ٢٧٣ من نفس المصدر .

١٤ ـ انظر ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦ من نفس المصدر .

١٥ ـ الكريبتمنيزيا Cryptomnesia شيء قرأناه او رأيناه او سمعناه ثم نسيناه ثم عاد الى الذاكرة بطريقة خفيانية حتى يخيل الينا اننا قرأناه او رأيناه او سمعناه لاول مرة .

١٦ ـ انظر ص ١٠٨ ـ ١٠٦ من : « مساهمات في علم النفس التحليلي » : بحث « العقل والارض » .

١٧ ـ للتوسع في هذه الفكرة ، ومن اجل مزيد من الامثلة عما تعني « المشاركة الصوفية » في التطبيق العملي ، نحيل القارىء الى « ماقبل الفلسفة » لهنري فريكفورت (كتب بليكان) .

١٨ ـ انظر ص ٦٦ من : « مقالان في علم النفس التحليلي » .

١٩ ـ من اجل درس اشمل عن القوالب البدئية والخافية العامة نحيل القارىء الى « مساهمات في علم النفس التحليلي » : بحث « العقل و الارض » .

حول الدور الاجتماعي لعلم النفس

عبده عبود

تقديم :

في عدد (حزيران) ١٩٧٧ نشرت مجلة (المعرفة) مقالا لفلويد ماتسون بعنوان « النظرية الانسانية : الثورة الثالثة في علم النفس » . في هذا المقال لخص وانتقد ماتسون اهم مدرستين عرفهما علم النفس وهما : السلوكية والتحليل النفسي الفرويدي . فعلم النفس السلوكي « الذي يمثل اولى الثورات السيكولوجية الثلاث التي حدثت في هذا القرن » يحمل حسب ماتسون « طابعا سلطويا » (ص ٨٥) . اما الفرويدية « فتقلل من دور العقل كمحدد فعلي أو ممكن للشخصية او السلوك ... وتضخم دور القوى اللاعقلانية .. في خريطة فرويد الطوبوغرافية للنفس لاتحقق « الانا » الاستقلال الكامل ابدا . ولكنها تمثل وكأنها دويلة حاجزة بين القوى المتصارعة : قوى الغريزة وقوى الثقافة .. » .

وبعد ان أجمل ماتسون نقده للسلوكية والتحليل النفسي انتقل الى تقديم المدرسة الجديدة في علم النفس وهي « علم النفس الانساني » . هذا العلم مدين ، وفقا لماتسون ، « لعدد من المرتدين والمنشقين عن فرويد » (ص ٨٨) مثل آدلر ويونغ ورانك ، و « للفرويديين الجدد » . وهو مدين كذلك لعدد من المفكرين الوجوديين في علم النفس والفلسفة مثل بوبر ومارسيل وتيليك . في نهاية المقال لخص ماتسون اهداف « علم النفس الانساني » وفي مقدمتها « مقاومة لاتكل لكافة ضروب الطغيان على عقل الانسان » والدفاع عن « الحرية السيكولوجية » (ص ٩٥) . فماتسون يرى « ان التهديد الاكبر للحرية في عالم اليوم (والغد ايضا) هو تهديد حرية العقل ، وهي في أساسها ، القدرة على الاختيار . »

وعلى الرغم من ان مسائل على هذه الدرجة من الاهمية لايمكن لمقال واحد ان يفي بحقها ، فقد استطاع ماتسون ان يضع القارىء في صورة النقاشات الدائرة حاليا على المستوى العالمي حول علم النفس ومشكلاته . ولسوء الحظ فاننا في الوطن العربي متخلفون جدا في مجال الدراسات النفسية والاجتماعية على الصعيدين النظري والتطبيقي. والمؤلفات الموجودة حاليا بين يدي القارىء العربي لاتعدو كونها احد اثنين : كتب مترجمة او مقتبسة ، ولنقل منتحلة . اما الدراسات النفسية والاجتماعية الاصيلة والمرتبطة بواقعنا فنادرة جدا . وبوسع المرء ان يرد الكثير من المؤلفات التي تحمل اسماء مؤلفين عرب ومن ذوي الدرجات والالقاب الاكاديمية الرفيعة الى اصولها الاجنبية . ولسوء الحظ فان القسم الاعظم من كتبنا الجامعية قد « الفت » على هذا الشكل . وعلى اية حال فان الجهود الفردية في مجال البحث النفسي والاجتماعي لم تعد كافية مهما كانت عظيمة . ولا بد من ان تضطلع بهذه المهمة مؤسسات ومعاهد البحث العلمي . وهذا مايحدث بالفعل في الدول المتقدمة سواء كانت راسمالية ام اشتراكية .

ان ضعف ، ان لم نقل انعدام الدراسات الاجتماعية والسيكولوجية في بلادنا هو بالتاكيد أحد مؤشرات تخلفنا وهو ان دل على شيء فهو يدل على أننا لم نع بعد أهمية العلوم الانسانية في فهم المجتمع وتغييره بحيث يستطيع أن يواجه تحديات هذا العصر . ونظرة واحدة على مجلاتنا وصحفنا وكتبنا كافية لان تبين لنا ان العلوم الانفة الذكر مازالت بعيدة كل البعد عن اخذ المكان الذي تستحقه . واذا كنا اليوم نتحدث كثيرا عن « التنمية » الى درجة اننا حولناها الى مايشبه الوثن ، فان هذه « التنمية » ستبقى حبرا على ورق اذا لم يرافقها تغيير في وعي الناس وسلوكهم وعلاقاتهم الاجتماعية . وهل يمكن ان يتم ذلك بدون دراسات اجتماعية ونفسية ؟ وحتى اذا افترضنا ان هذه « التنمية » قد تمت في شكلها الاقتصادي والتقني دون ان ترافقها تغيرات اجتماعية ونفسية مناسبة ـ وهذا ما لن يحدث ـ فسنجد أنفسنا أمام مشكلات اجتماعية ونفسية متفاقمة قد تنسف هذه « التنمية » المشوهة من أساسها . ولئن كان الانسان هو محور عملية « التنمية » ، فان العلوم الاجتماعية والنفسية هي الاداة الوحيدة لتفسير وتطوير الانسان .

المقالة التي نضعها اليوم بين يدي القارىء العربي تختلف كثيرا عن مقالة ماتسون المنشورة في العدد (١٨٤) من (المعرفة) . فهي لاتتناول علم النفس في مدارسه المختلفة ، بل تتناول بعض تطبيقات هذا العلم والدور الذي يلعبه في المجتمعات الصناعية الراسمالية، وفي المجتمع الالماني الغربي بوجه خاص . والمقال يشكل ردا ماركسيا « رسميا » على الاتجاهات التي برزت في علم النفس في الدول الغربية . وهو رد لايخلو من التعسف . فهو على سبيل المثال لم يتطرق لاستخدام علم النفس في العلاج النفساني وفي المدرسة .

ولكن برغم هذا التعسف ينطوي المقال على جهد نظري هام ، ويتعرض بالفعل للمسائل الجوهرية التي يطرحها الموضوع . فالخلاف لايؤدي هنا الى الاسفاف ، كما يحدث في الاوساط المتخلفة .

« المترجم »

من الواضح تماما ان الدور الاجتماعي الذي يلعبه علم النفس قد تعاظم ، ولاسيما في السنوات الخمس عشرة او العشرين الاخيرة . ولم يقتصر ذلك على الدول الاشتراكية ، بل شمل الدول الراسمالية المتطورة أيضا ، حيث ينمو هذا الدور بسرعة فائقة . وينطبق هذا بصورة خاصة على علم النفس التربوي وعلى فروع علم النفس الاخرى التي لها دور هام في تثقيف وتربية الاطفال والشبيبة والراشدين . وقد وصف ياروشفسكي علم النفس بانه علم يلعب دورا اساسيا جدا في تغيير وجه العالم الراهن ، وبرهن على وجود صلة وثيقة بين تطور علم النفس وعملية الثورة العلمية ـ التقنية الجارية حاليا(١) . ويرى بريال أن علم النفس هو احد العلوم التي سجلت في القرن العشرين اكبر التقدم(٢) . تعاظم الدور الاجتماعي لعلم النفس يرجع لاسباب كثيرة ، سنتطرق الان لبعضها .

● الحاجة الى تقنيات جديدة للسيطرة :

تعيش الراسمالية في البلدان الصناعية المتطورة أزمة عامة تجلت في ثلاثة مظاهر رئيسية هي : تزايد نفوذ النظام الاشتراكي وماينجم عن ذلك من اضعاف لمواقع الرأسمالية على المستوى العالمي ـ تداعي النظام الاستعماري وفقدانه السيطرة على البلدان النامية ـ اشتداد التناقضات داخل النظام الاجتماعي الرأسمالي . نتيجة لذلك ازدادت حدة الصراع الايديولوجي بين القوى الطبقية المتصارعة . ولم يعد النظام الراسمالي قادرا على مواصلة البقاء ان لم يطور ويتمم اشكال وتقنيات سيطرته المعروفة . فلهذا الامر اهمية بالغة بالنسبة للتحكم في العمليات والقوى الاجتماعية لصالح الشركات الراسمالية الاحتكارية . اما اساليب السيطرة الجديدة التي طورت لاتمام اشكال وطرق الاضطهاد الطبقي السابقة فيطلق عليها اسم « الضبط » و « التأثير » . لكن استخدامها بصورة

(١) ياروشفسكي : علم النفس في القرن العشرين ، برلين ١٩٧٥ .
(1) M.Jaroschewsky : Psychologie im 20 . Jahrhundert . Berlin 1975 .

(٢) برنال : العلم عبر التاريخ ، برلين ١٩٦٧
(2) J.D.Bernal : Die wissenschapt in der gescericwk Berlin 1967 .

فعالة يتطلب وجود معارف نفسية حول شعور وتفكير وتصرف الناس وحول تغيير الظواهر النفسية بشكل مخطط ومدروس . فحسب رأي هو لسكامب « يجب على عالم النفس ان يساهم في السيطرة على السلوك الانساني بصورة أفضل ، من خلال اختبارات الاختيار المهني وسيكولوجيا الاعلان والارشاد التربوي وعلم النفس الجنائي .. الخ » (١) كما أورد كايزر وآخرون فيضا من أساليب وتقنيات علم النفس البورجوازي التي تتضمن امكانيات وارشادات للتأثير ومراقبة نتائج التأثير (٢) .

سنوضح من خلال ثلاثة امثلة مختارة كيفية استخدام علم النفس لاغراض رجعية تضليلية .

١ ـ استخدام علم النفس على نطاق واسع لاغراض تضليلية بواسطة تزويد رجال الاعمال الصناعيين بالتقنيات المناسبة . فوفقا لبوني وزملائه (٣) تم في مدارس رجال الاعمال المختلفة تدريب ٢٠٨٩٨٢ شخصا قياديا في مجال الاقتصاد وذلك منذ ١٩٥٦ حتى ١٩٧٢ تضمنت هذه الدورات تدريبا على السلوك القيادي مثل أساليب الخطابة والتفاوض وفرض الارادة والاقناع والتكيف . كما قدمت معلومات نفسية ـ اجتماعية وتربويةومعارف نفسية اخرى .

الهدف من التدريب في هذه التقنيات هو رفع المقدرة القيادية لكوادر الشركات الراسمالية الكبرى لصالح رأس المال وضد مصالح الطبقة العاملة . فالمطلوب اكساب رجال الاعمال قدرات ومهارات تضليلية تمكنهم من صرف انظار العمال عن مصالحهم الحقيقية . وليس عجيبا أن تكون نتائج هذه التدريبات موضع نقد حتى من قبل بعض علماء النفس البورجوازيين ، وان يكن هذا النقد منصبا على الجزئيات .

٢ ـ لاستطلاع الرأي العام ومؤسساته مكان مركزي في مراقبة نتائج التضليل . جميع المشكلات المتعلقة بالسياسة التربوية أو الاقتصادية أو الداخلية التي يحسب لموقفبعض

(١) هولسكامب : علم النفس النقدي . فرانكفورت ١٩٧٢ .
(1) K.Holzkamp : Kritische Pzychologie, Frankfurt lm. 1972

(٢) كايزر : التغفيت الايديولوجي . « مجلة التربية » ٧٢/٨ .
(2) W. Keiser : Ideologische Diversion. « Padagogik » 8172

(٣) جماعة مؤلفين : علم النفس المادي . كولونيا ١٩٧٥ .
(3) Autorenkollektiv : Materialistishe Psychologie Köln 1975

فئات السكان منها حساب ، تتم دراستها بدقة بمساعدة استطلاع الراي العام . وغالبا مابقى نتائج الاستقصاء والجهة التي كلفت به سرية .

في عام ١٩٦٩ انفقت في المانيا الغربية (٢٠٠) مليون مارك لهذه الغاية . ولاريب في أن هذا المبلغ قد ارتفع كثيرا منذ ذلك الحين . نجد في صفوف المكلفين جميع الوزارات الاتحادية ، حكومات الولايات ، الادارات المحلية ، هيات الاذاعة والتلفزيون ، دور نشر، شركات وأحزابا . ماينشر من نتائج هذه الاستطلاعات يدل على طابعها . من بين الامور التي يجري استقصاؤها مثلا : شعبية أو جماهيرية كبار السياسيين ، الصفات المحبوبة والمرفوضة في شخصيتهم ،وذلك بغرض الترويج للصفات المرغوبة التي تحقق التاثير المطلوب. اجريت استطلاعات كهذه بالنسبة لاديناور وايرهارد وبراند وعلى الارجح بالنسبة لشميدت وكوهل . احد المواضيع التي تحظى باهتمام خاص من جانب مستطلعي الرأي العام هي المواقف السياسية للشباب ، اهتماماتهم في مجال المطالعة ، تنظيمهم الاجتماعي. لكن الاهتمام غير محصور في الشبيبة بل يمتد ليشمل فئات اخرى من السكان . فقد استخدمت هذه الاستطلاعات لرصد ظهور تصور رجعي للتاريخ . كان احد الاسئلة التي طرحت : « ماهو ، حسب رايك ، السبب الذي جعل المانيا تخسر الحرب ؟ » .

اما فعالية الدعاية المعادية للاشتراكية في صفوف الشبيبة والكبار فيجرى استقصاؤها بصورة مستمرة . كما تستخدم « الديموسكوبيا » في التمهيد للاهداف السياسية العدوانية.

فعلى سبيل المثال نظم « معهد الينسباخ للديموسكوبيا » في عام ١٩٥٦ ــ اي في اعقاب احداث المجر ــ استطلاعات تتضمن اشارات الى احتمال تزايد استعداد سكان المانيا الغربية لتقبل او دعم سياسة توسعية حيال المانيا الديموقراطية .

٣ ــ أحد الامثلة الصارخة والدنيئة على استخدام البحث السيكولوجي لاغراض تضليلية هي آلة ميلغرام للعدوان(١) . تلقى ميلغرام في البداية اموالا من صندوق هيفيتز بجامعة ييل ثم من « صندوق العلم القومي » ،وذلكمن أجل القيام بابحاث حول الظروف

---

(١) ميلغرام : بعض شروط الانصياع للسلطة ..

ــ مجلة علم النفس التجريبي والتطبيقي ، ١٩٦٦/٣ ــ ٢.هـ . بوس : سيكولوجيا العدوان ــ نيويورك ١٩٦١ .

(1) St. Milgram : Einège Bedingungen Von Autorori àtsgchorsam. 3/1966. - A. H. Buss : The Psychology of Aggression , In : Zeitsorrift fur expeimentelle und augenandle psychologie » Newyork 1961 .

النفسية ـ الاجتماعية التي يكون«المواطن العادي»الامريكي فيها مستعدا لتعذيب الاخرين بواسطة التيار الكهربائي .

وضع الشخص المجرب في حالة توهمه بانه يشارك في تجربة تعلم . من خلال حيلة بسيطة كان الشخص المجرب يستخدم دائما « كمعلم » ويستخدم أحد مساعدي ميلغرام « كمتعلم » . يربط « المتعلم » ـ وهو في الحقيقة مساعد ميلغرام ـ بصورة شكلية فوق كرسي كهربائي . كان على « المعلم » ـ وهو في الحقيقة الشخص المجرب ـ ان يوجه الى « المتعلم » صدمة كهربائية من « آلة العدوان » بالضغط على زر عند كل خطيئة . ترتفع قوة التيار الكهربائي بعد كل خطأ من ١٥ فولتا الى ٣٠ وحتى تصل ٤٥٠ فولتا . كان ذلك يجري من حيث الشكل فقط . ولكن قبل بدء التجربة كان يتم اقناع « المعلم » عمليا بان الآلة فعالة وان التجربة حقيقية .

كانت ردود الفعل الصوتية التي تصدر عن « الضحية » الموجودة في غرفة مجاورة قد سجلت على شريط تسجيل خلال سلسلة من التجارب السابقة . كل زيادة في التيار الكهربائي كان يقابلها رد فعل صوتي . هذه بعض الامثلة : ٧٥ فولتا ، « الضحية » تهمهم وتلهث ـ ١٥٠ فولتا ، « الضحية » تطلب بالحاح قطع التجربة ـ ١٨٠ فولتا ، « الضحية » تصرخ قائلة انها لا تستطيع تحمل الالم بعد الآن ـ ٣٠٠ فولتا ، صرخات يائسة لا يأتي بعدها أي رد فعل .

ميليغرام يعتبر ذلك الوضع « الذي يامر فيه باعث السلوك شخصا آخر ان يجرح شخصا ثالثا ... موضوعا هاما في العلاقات الانسانية » .

وقد ظهرت اهمية هذا الموضوع فعلا في بداية الستينات ، بسبب الحرب الاستعمارية التي كانت الولايات المتحدة تشنها في فيتنام . وكان منح ميليغرام جائزة « الجمعية الامريكية لرعاية العلم » في عام ١٩٦٤ تعبيرا عن تقدير شديد للنتائج التي توصل اليها .

في ابحاثه كان ميليغرام يعي تماما الصلة بين « الطيار الامريكي الذي يلقي القنابل » وذلك « الشخص المجرب » الذي يبدي استعدادا لتعذيب الآخرين .

في هذه الاثناء اصبحت « آلة العدوان » والابحاث المتصلة بها موضع اهتمام باحثي الاساسيات في المانيا الغربية أيضا . فهي تشكل حسب رأي بعض صحفيي المانيا الغربية « واحدا من اشد مشاريع البحث اثارة التي شهدها علم النفس التجريبي في السنوات الخمس عشرة الاخيرة . » وعلى سبيل المثال تستخدم هذه الآلة لاغراض البحث من قبل دائرة ابحاث علم النفس المرضي والعلاجي التابعة لجمعية ماكس ـ بلانك ، ومعهد التربية والعلوم الطبيعية في جامعة كيل .

● « حل » المشكلات الاجتماعية لترسيخ النظام :

امكانيات علم النفس المتزايدة لتغيير السلوك الانساني والصفات التي يقوم عليها هذا السلوك تجعله يبدو ملائما لاستخدامه في «حل » المشكلات الاجتماعية ضمن اطار النظام الرأسمالي القائم . فقد تحدث تيادين عن تزايد مساعي العلوم الاجتماعية « لحل المشكلات الاجتماعية التي تبرز في المجتمعات الرأسمالية والمجتمعات التابعة لها ، ضمن اطار النظم القائمة »(١) وعبر أحد علماء النفس البورجوازيين عن هذه الحقيقة ايضا اذ كتب : « عندما تتراكم المشكلات الانسانية وتتحول الى اجتماعية وبالتالي الى سياسية، يبحث عن اخصائيين لمعالجة هذه المشكلات ، ويرتفع عدد علماء النفس في صفوف هؤلاء الاخصائيين » (٢) . وبالنظر الى ان مظاهر أزمة وتفسخ النظام الرأسمالي كالبطالة والجريمة والادمان والتي تعاني منها الشبيبة بوجه خاص ، مازلت تتفاقم ، فان « تراكم المشكلات الانسانية » الذي تحدث عنه هكهاوزين سيستمر ويستمر معه تزايد الحاجة لعلماء النفس بشكل مطرد .

من الطبيعي الا ينجح علماء النفس في حل المشكلات الاجتماعية التي يفرزها النظام الرأسمالي ، ولذلك لن يبقى أمام علماء النفس المستخدمين على هذا الشكل غير احد خيارين : الاول ان يلعبوا دور « طبيب الرأسمالية المستلقية على فراش الموت » ، والثاني ان يسخروا طاقاتهم من أجل حل حقيقي للمشكلات الاجتماعية لصالح الذين يقاسون هذه المشكلات وضد مقاومة القوى المسيطرة . اختيار هذا الطريق أو ذاك أمر مرهون بمدى فهمهم الظروف الاجتماعية واستعدادهم للانضمام الى القوى التي تعمل للتغيير .

● استخدام علم النفس لرفع الانتاجية :

خلال العقود الاخيرة دخل علم النفس مختلف المجالات الاجتماعية ومن بينها عملية الانتاج ، حيث استحدث طرقا للتدخل في هذه العملية بصورة مباشرة او غير مباشرة .

---

(١) تيادين أزمة علم الاجتماع في المانيا . برلين ١٩٧٥ .
(1) K. H. Tiaden : Die Krise der Sosiologie inder Brd Berlin 1975.

(٢) هكهاوزين : أهمية علم النفس ... جملة « جولة السيكولوجيا » ، ١٩٧٦ .
(2) H Heckhauseu : Relevaut der Psychologie ...
« Psychologische Rundscsau » 1/1976 .

فبقدر تزايد الطابع الاجتماعي لكل من رأس المال والعمل في الراسمالية الاحتكارية ، تزداد درجة تعقيد الادارة والتنظيم في العمليات الانتاجية . تبعا لذلك يصبح القياديون مطالبين أكثر فاكثر بان يطوروا قدراتهم على جعل العاملين في الانتاج اكثر انصياعا لصالح الطبقات المستغلة . على علم النفس ان يساهم في حصول الشركات الاحتكارية على ارباح اكبر وانتاجية اعلى وقدرة اكبر على المنافسة . يتم ذلك بواسطة الدورات التدريبية لرجال الاعمال المشار اليها آنفا ، كما تسخر لهذا الغرض مختلف المعارف السيكولوجية مثل : سيكولوجيا العمل ، سيكولوجيا المهندس ، علم النفس الاجتماعي ، التشخيص النفساني ، علم النفس التربوي وغير ذلك من المعارف السيكولوجية .

في مطلع هذا القرن شددت الاحتكارات من استغلالها للطبقة العاملة بمساعدة « الادارة العلمية » التي أسسها تايلور وغيلبرث استنادا الى دراسات حول الوقت والحركة ، كما اشار الى ذلك هولتسكامب ـ اوستركامب(١) . فقد جرت « عقلنة » سير الحركات باختصارها الى أقصى حد ممكن . وأكملت هذه العملية بواسطة أنظمة خبيثة للمكافآت والاجور .

قاومت الطبقة العاملة هذا الاستغلال بشكل منظم . وكتتمة للتايلورية نشأت في أواخر العشرينات في معامل هاوثورن حركة تدعى « العلاقات الانسانية » التي تعتمد على الدراسات التي اجراها مايو ومساعدوه . تؤكد هذه الحركة على ضرورة الاصغاء الى العمال ، بحيث يتولد لديهم الانطباع بأن أرباب العمل يتعاطفون معهم ويتفهمون مشكلاتهم . وقد أشركت مجموعات من العمال في وضع قرارات الادارة بصورة اشعرتهم انهم اتخذوا قرارا يخدم مصلحتهم . ووصف هـ فورد الثاني في عام ١٩٤٦ الآمال التي علقها ارباب العمل على ذلك قائلا : « اذا استطعنا أن نحل مشكلة العلاقات الانسانية في الانتاج الصناعي فاننا نستطيع في السنوات العشرة اللاحقة ان نحقق على صعيد تخفيض التكاليف نفس التقدم الذي حققناه في ربع القرن الاخير من خلال تطوير الآلات والانتاج بالجملة . » كان المقصود في الوقت ذاته اضعاف الحركة النقابية .

في الوقت الحاضر يسعى علماء الاجتماع البورجوازيون لتحسين شروط دورة راس المال في اطار علاقات الانتاج القائمة ، وذلك بمساعدة ما يسمى « أنسنة ظروف العمل ».

---

(١) هو لتسكامب ـ اوستركامب : اسس الدراسة الدافعية النفسية . ـ فرانكفوت ـ نيويورك ١٩٧٥ .

(1) U. Holzkamp - Osterkamp : grundlagen der Psychologischen Motivatiousforsedung. Frankfurt. - New York 1975.

ونجد في عداد الداعين لذلك منظرين بورجوازيين مثل آرون والبرت وداهر ندورف والتمان، وعددا من السياسيين الغربيين البارزين .

في هذه المرة ينطلق علماء الاجتماع والنفس من اهتمام العمال بمزيد من التنويع والاستقلال والمسؤولية خلال تنفيذ المهام الانتاجية . ويمكن ان يتحقق ذلك من خلال فترات الاستراحة واغناء العمل وتوسيع مجاله ، والعمل ضمن « مجموعات مستقلة » وتغيير أوقات الدوام وما شابه ذلك . من بين الوسائل السيكولوجية الخاصة التي يراد تحقيق هذه الخطة بواسطتها :

ـ طريقة « فيدباك » لتحليل التغيير الذي يطرأ على مواقف وسلوك الاشخاص والمجموعـــات .

ـ نظرية الانظمة الاجتماعية ـ التقنية التي تستخدم المعارف النفسية ـ الاجتماعية المتعلقة بدور العلاقات الاجتماعية في رفع الانتاجية . وامكن في حالات عديدة التغلب على العزلة ورتابة العمل بواسطة تغيير علاقات التعاون ، كما ارتفعت الانتاجية في الوقت ذاته.

ـ التطوير التنظيمي ـ وهذا يعني تشجيع الاستعداد للتعاون والقدرة على العمل ضمن مجموعة ، وتوسيع استقلالية الفرد في مكان عمله .

ـ الاستفادة من المعارف المتعلقة بديناميكية المجموعات ، أي المعارف النفسية ـ الاجتماعية المتعلقة بقيادة المجموعات في عملية الانتاج والتدرب على المسؤولية الاجتماعية...الخ.

ـ طريقة مكافأة الانجازات في العمل وفقا لنظرية سكينر ، حيث تقيم كل محاولات تحسين الانجاز (الانتاج) بشكل ايجابي ، أما الممارسات السيئة فلا تقيم سلبيـا الا بصورة حذرة .

بالمقابل جرى التراجع عن بعض المساعي الرامية الى الاستفادة من دور التعليم والاصلاح التعليمي في رفع الفعالية الانتاجية . وقد تم هذا التراجع في اطار مظاهر الازمة التي برزت في مطلع السبعينات . فالعاملون الاكثر تأهيلا لايتسببون في ارتفاع ضغط التكاليف فقط ، بل يمارسون ضغوطا اكبر من اجل المشاركة في ادارة المشاريع .

● علم النفس والسياسة :

في النظام الراسمالي ـ الاحتكاري يبرز دور الدولة كاداة لسيطرة الاحتكارات بصورة أكثر وضوحا . فالدولة تخدم المصلحة العامة لهذه الاحتكارات . نتيجة لذلك يتزايد الوعي لهذه المصلحة العامة ، ويتزايد دور السياسة نسبة الى الاقتصاد والعلوم .

أصبحت القرارات السياسية تراعي الاهداف الطويلة الامد لرأس المال بدلا عن الاهداف القصيرة والمتوسطة الامد . لهذا يزداد استخدام علم النفس في العمليات الاجتماعية طويلة الامد .

اشارت اولمان ـ التي قيمت الابحاث الامريكية حول « النشاط الخلاق » ـ الى مثال مناسب . فقد استندت الى غولوفين الذي قارن اعداد العلماء والمهندسين الذين يتخرجون سنويا في الولايات المتحدة الامريكية بمايقابلها في الاتحاد السوفييتي . حول الفروق النوعية بين خريجي الدولتين كتبت اولمان : « وفقا لنتائج مسابقات البحث الدولية يبدو ان خريجي الجامعات السوفييتية ليسوا متفوقين على الامريكيين في العدد فقط ، بل وفي القدرة الانتاجية ايضا »(١) . اعتبارات كهذه وامثالها جعلت أبحاث « النشاط الخلاق » في الولايات المتحدة تحظى فجاة بدعم مالي قوي ، كما ذكر هرمان(٢).

أبحاث الذكاء والمواهب التي اجريت خلال السنوات الخمس عشرة الاخيرة تقدم مثلا ساطعا على الصلات القائمة بين السياسة وعلم النفس . فوفقا لكلاور لايوجد في علم التربية والسيكولوجيا موضوع « مثقل ايديولوجيا وهام سياسيا كهذا ».(٣) في هذا المجال يمكن تتبع التاثيرات الاجتماعية ولاسيما الايديولوجية والسياسية حتى في تشكيل النظرية . ففي عام ١٩٧٢ أكد غوتكه مشيرا الى الستينات : « تحت ضغط الوقائع الامبيرية وتغير مالتوقعه الطبقة المسيطرة من نظام التعليم تراجعت نظرية العامل الوراثي على جميع الجبهات » .

كان ذلك ينطبق في البداية على الولايات المتحدة الامريكية ، حيث عبر عن نفسه في صورة برامج مختلفة « للتعليم التعويضي » ، تدعى « مشاريع هيدرستارت » الهدف من هذه البرامج تحسين فرص التعليم بالنسبة لابناء الطبقات الاجتماعيـة الدنيا . كان يسيطر على واضعي هذه الخطط تفاؤل تربوي شديد . في علـم النفس نظمت أبحـاث امبيرية كثيرة تؤكد اهمية البيئة التربوية بالنسبة لتطور الذكاء والمواهب ، وانتشرت في

---

(١) اولمان : النشـاط الخلاق . فاينهايم ، برلين ١٩٦٨ .
(1) G. Ulmann : Kreativitat . Weinheim / Berlin 1968 .

(٢) هرمان : علم النفس وبرامج البحث فيه . غوتنغن ١٩٧٦ .
(2) Th. Herrmann : Die psychologie u. ihre Forschungs - programme. Giöttingen / 1976.

(٣) كلاور : تدريب الذكاء في سن الطفولة . فاينهايم ـ بازل ، ١٩٧٥ .
(3) K. J. Klauer : Intelligenztrainmg in Kiudesalfer. Weineheinn / Basel 1975 .

علم النفس والتربية منطلقات متأثرة بنظرية التعلم والبيئـة . فقـد اثبت دايف وجود ارتباط بين النجاح المدرسي وبين الوضع الاقتصادي والاجتماعي ومستوى التعليم والمهنة لدى الابوين والطبقة الاجتماعية التي ينتميان اليها وذلك نسبـة ٨٠٪ . كما برهن شيلدز وبلوم على ان اختلاف معدلات الذكاء لدى التوائم وحيدة العين يتزايد مع تزايد الاختلاف في البيئة التربوية . واثبت آخرون وجود ارتباط بين التطور المعرفي والمحيط الثقافي للشرائح الاجتماعية المختلفة وبين تطور الذكاء خلال سنوات العمر الاولى والتأثيرات الفكرية الصادرة عن المنزل . تحول مفهوم الموهبة عند هانت من كم ثابت موروث الى متغير ديناميكي . وعبر هازلي عن هذا التطور في مفهوم الموهبة كما يلي : « يمكننا النظر الى الموهبة في الوضع الراهن على انها ناتج اصطناعي يفرزه النظام التربوي ، وهو ناتج يتغير وفقا لتركيب المواد والخطط الدراسية وطرق التدريس » .

شعر الباحثون ذوو الاتجاه الوراثي مثـل هرنشتاين وآيزنك ويانس وغينسبرغ ومكنمار بانهم في جامعات هارفاردوبيركلي وستانفورد وغيرها مزدرون وملاحقون شخصيا ومهنيا ، وهذا ما اشار اليه آرنولد(١) . وفي عام ١٩٧٢ عبر هؤلاء عن شعورهم هذا من خلال مذكرة نشرت في عدد تموز من مجلة « السيكولوجي الامريكي » ووقعهـا خمسون استاذا جامعيا . بذلك بدأ « الطبيعيون » هجومهم المعاكس .

في المانيا الغربية بدأ الاتجاه نحو التصورات البيئية متأخرا بعض الوقت اذا قورن بنظيره في الولايات المتحدة الامريكية . وكمؤشر لاهتمام القوى المسيطرة بتطور من هذا النوع قامت هيئة التعليم في مجلس التعليم الالماني » بتكليف واحد وثلاثين من علماء النفس والتربية والاجتماع المعروفين بوضع دراسة حول « الموهبة والتعلم » . من بين معدي الدراسة المذكورة اليبي وبرغيوس وغوتشالدت وحكهاوزن وانفتكامب وادفرمان وروت وغيرهم . نتيجة لهذه الدراسة صار ينظر الى الموهبة على انها « متغير ديناميكي » مرتبط بشبكة من العلاقات التي تساهم في تطوير « امكانيات » الموهبة او عدم تطويرها . من هذه الصلات ماهو مدرس وعائلي ، ولكن تدخل في عدادها أيضا العوامل الاجتماعية والظروف الثقافية المختلفة . كذلك اخذت الابحاث التي اجراها لوكرت وميركه وسبيتزمولر وغيرهم نفس المنحى . يلاحظ أيضا ظهور اتجاهات مشابهة في مجال التصورات المتعلقة بتطور النضج المدرسي ، حيث فقدت التصورات الوراثية الكثير من نفوذها .

في المانيا الغربية ايضا وجد الباحثون ذوو الاتجاه الوراثي المتشدد انفسهم في ضائقة

---

(١) ارنولد : السلوك والتوريث . في « علم النفس والممارسة » ، ١ – ١٩٧٣ –

(1) W. Arnold : verhalten und vererbung . in « Psychologie u. Praxis » . 1/73.

شديدة . وقد عبر عن ذلك أحد ممثليهم الرئيسيين ، وهو ارنولد ، الذي يصدر بالاشتراك مع هوفشتيتر مجلة « علم النفس والممارسة العلمية » ، حيث نشر مذكرة الاساتذة الامريكيين المشار اليها انفا .

في بداية السبعينات اشتدت الازمة العامة للرأسمالية في الولايات المتحدة الامريكية مما ادى الى حدوث تحول كبير . فقد انخفض الانتاج الصناعي للولايات المتحدة في عام ١٩٧٠ بنسبة ٨ر٢٪ وتزايد عدد العاطلين عن العمل من ٨ر٢ الى ١ر٤ مليونا ، أي بنسبة ٤٤٪ . أخذت القوى المحافظة توجه نقدا شديدا الى برامج التعليم التي وضعت في الستينات ، رافق ذلك احياء جديد للاتجاهات الوراثية في علم النفس والتربية او استمرار في تمحور المواقف المتصارعة . وقد وضع يانزن ثلاث موضوعات أثارت جدلا حادا في مجال أبحاث المواهب والذكاء . اما هذه الموضوعات فهي :

١ ــ فشلت « التربية التعويضية » التي كانت ترمي الى موازنة المساوىء التي يتحملها أطفال الطبقات الدنيا .

٢ ــ الذكاء الذي يمكن قياسه بالاختبارات مشروط وراثيا بنسبة تقارب ٨٠٪ .

٣ ــ توجد فروق في معدلات الذكاء بين البيض والسود من الامريكيين .

منذ ١٩٦٩ يعالج هذا الموضوع في الولايات المتحدة الامريكية في عشرات الكتب ومئات المؤتمرات والندوات والاف المقالات . وقد وصفته مجلة « علم النفس اليوم » بانه واحد من أشد المواضيع حساسية في القرن العشرين » .

مرة أخرى ، وبشيء من التاخير ، تبرز في علم النفس الالماني الغربي ظواهر واتجاهات اجتماعية شبيهة بتلك التي برزت في الولايات المتحدة الامريكية . ففي عام ١٩٧٤ بدات الازمة الدورية العالمية في الدول الرأسمالية . تزايدت البطالة بسرعة ومعها المشكلات الاجتماعية . شطبت اجزاء هامة من الميزانيات المخصصة للتعليم . على صعيد السياسة التعليمية والنظرية التربوية قويت الاتجاهات المحافظة . تزايدت نشاطات النشر التي يقوم بها علماء النفس ذوو الاتجاه الوراثي بصورة ملحوظة . الصحافة اليومية أخذت تتناول هذا الموضوع على نطاق واسع محاولة اضفاء طابع الاثارة عليه .

وقد كانت العلاقة بين هذه التطورات الاجتماعية ولا سيما الاقتصادية والسياسية التربوية وبين التوجه الى التصورات الوراثية واضحة حتى بالنسبة لبعض علماء النفس البرجوازيين . وفي عام ١٩٧٦ عبر آرنولد عن ذلك فكتب : « ان التقليل من أهمية التنشئة

في تنمية المواهب يجري في المانيا الغربية وغيرها من الدول نتيجة للضغط الذي تمارسه الاوضاع الاقتصادية بالدرجة الاولى » (١) .

كذلك يتعرض علماء النفس الذين يجرون ابحاثا أساسية لضغط سياسي شديد من جانب البيروقراطية الحكومية في المانيا الغربية . وعلى سبيل المثال وصف هرمان هـذا الضغط عندما تكلم عن « بيروقراطية مزودة بصلاحيات واسعة ، تتحكم في تنفيذ البحـث النفسي » . يشعر هرمان بوجود صراع مصلحي بين الباحث والمؤسسة التي يعمل لحسابها ويصفه بانه صراع حول السلطة . وهرمان متشائم من نهاية هذا الصراع : « ان الباحثين النفسيين في المانيا الغربية قد اقتربوا في تقديرنا من خسارة هذا الصراع على السلطة»(٢). كما قال غروبين و فستماير « ان العلم والتقنية والصناعة والسياسة قد تشابكت لتشكل بنية علوية يصعب فهمها او التأثير فيها » (٣) .

حل هذا التناقض يتطلب تغيير الاوضاع الاجتماعية ، يتطلب معرفة الدور الاجتماعي الذي يضطلع به علم النفس البورجوازي في المجتمع الرأسمالي ، وربط هذه المعرفة بالنضال من أجل التقدم الاجتماعي . هكذا فقط يستطيع علماء النفس ان يحققوا هدفهم الانساني.

★ ★ ★

---

(١) آرنولد : في « السيكولوجيا والممارسة العملية » ، ١٩٧٦/١ .
(1) W. Arnold : In « Psychologie u. Parxis », 1/1976.

(٢) هرمان : المصدر السابق .
(2) Th.Hermann : A. a. O.

(٣) غروبين وفستماير : معايير البحث السيكولوجي . ميونيخ ١٩٧٥ .
(3) N. Groaeben u. H. Westmeyer : Kriterien Psychologischer-Forscrung. Munchen 1975 .

نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي القسم الثاني

د. كمال أبو ديب

٧ — ١ *

يدفع الحمار أتناه الحامل وهو معضض مسحج ، وهي لا تود أن تنطلق معه « رابه عصيانها ووحامها » . لماذا تمتنع ؟ لقد اشتهته لحظة الوحام من اجل الخلق والفرح ، لكنها ، فور تمثل الخلق حقيقة ، فور التوال ، ترفضه . والشاعر لا يفرق بين زمني الوحام والعصيان ، بل انه يجعل تزامنهما والتحامهما على أحده حين يأتي بالوحام بعد العصيان ، مع أنه ، رياضيا ، سابق له . ذلك لان الزمن الرياضي لاقيمة له في سياق الوعي المتوتر بضدية الحياة والطبيعة : الشهوة والرفض متواكبان في الذات كل آن ، ينبع واحدهما من الآخر ويصب فيه ، والعصيان ، بعد حين ، يختفي لتتسرب منه الشهوة . او ان العصيان يصبح تجسيدا للرغبة في خلق الحياة : الاتان تعصاه لانها ، في احتمال ، تريد ان تستقر وتنتظر لحظة الولادة بامان في مكان تعرفه . لكنها لاتمنح هذه النعمة : ان الخالق ، الباذر بذرة الحياة ، يصر على دفعها نجاة من خطر يدركه ، او حرصا على انثى نالها . لعل الخطر خطر الآخرين ، الحمر التي قد تنال أتناه او تقضي على وليده قبل أن تكتمل الحياة ، في تجربته الاولى في خلق الحياة ونوال الانثى . ولكن طريقه الى الامان والحياة ليس وادعا هانئا ، لا زمنيا ولا مكانيا ، بل هو مغامرة من أجل الوصول.

* (٧ — ١) فقرة أضيفت الى النص المترجم من دراسة بالعربية سابقة على النص المكتوب بالانكليزية .

هنا لا تبرز صور الخضرة والماء ، واختفاؤها ذو دلالة غنية (لماذا تختفي الصور التي ظلت تنبثق عبر القصيدة فيما مضى ، ان لم يكن من اجل ابلاغ التجربة ذروة كثافتها) . طريق الحمار والاتان « باحزة الثلبوت » وهي مليئة بالخوف ، فثمة أعلام تعني أن الطريق مطروقة من قبل البشر ـ الصيادين ، الخطر يتهدد رحلتهما نحو الحياة والخلق .والزمن؟ جمادي ستة تمر ، وهما صائمان ولا ماء ، ام أن الصيام عن شيء آخر ؟ تتقبل الاتان صواب راي الحمار في محاولة للنجاة باتجاه الحياة ، وتقبلها ياتي في سياق الموت المهدد : ذلك تاكيد لخط التجربة وبنيتها الاساسية ، اذ ترفض تقبل الفكرة في البدء ثم تستجيب، وسط سياق الفناء ، لفكرة البحث عن الحياة . الرغبة في الحياة تؤكد ذاتها وسط الموت، وسط طول الصيام والجوع والركض في القفار الغليظة ، ويأتي رفض الاستسلام للموت . الصيغة تؤكد ذلك : « حتى اذا سلخا جمادي ستة .... رجعا بامرهما الى ذي مرة » . ثم التاكيد المبدع لكون الرغبة في الحياة ورفض الاستسلام الشرط الاساسي لاستمرارهما : « ونجح صريمة ابرامها » . العزيمة تاتي وسط الموت ، وفي ادراك عميق لكون الرغبة في الحياة شرطا لاستمرارها ، حتى وسط الفناء ، تنبئنا القصيدة ، مبكرة ، بحركة ريشة سريعة تكشاف الاتي ، أن الحياة ستنتصر . « ونجح صريمة ابرامها » تكشف الاصرار الانساني الاساسي ، وسط الاطلال ، والموت ، والانهاك ، على تاكيد الحيوية ، والخصب ، والحياة . أهذا انسحاب على ارتحال الحيوان من تحسس الشاعر العميق للدلالات ارتحال الانسان ـ القبيلة من اجل تاكيد البقاء ؟ لقد حدث ذلك في معرض الاطلال ، وهاهو يحدث في سياق الحمار والاتان هنا . وتاكيدا لروعة الرغبة والتماعها وسط الموت لاينتهي فصل الموت والجفاف والقسوة ، بل يستمر تفصيل صورة الصعوبة والانهاك ، ليزيد في اضاءة عظمة الرفض :

« ورمى دوابرها السفا ، وتهيجت ريح المصايف سومها وسهامها »

الرغبة ، بحد ذاتها ، لاتنهي شرط الموت . فهي لاتكفي للانتصار عليه . لكنها اذ تاتي في وسطه تبدأ بفرض الحياة عليه . انما يتتابع اللهيب والصعوبة ومرور الحياة خلالهما ، وتاتي صورة النار الملتهبة بكل ما في النار من رمزية وواقع : واقع الشظى والحر وقسوة الركض ، ورمز الاستهداء النهائي الى منابع الخير ، والنار يشب ضرامها لهداية المتعبين اليائسين الى مرابع الهناءة والنجاة : الخصب وسط الموت من جديد في تركيز ومتابعة لصورة النار ، واعية ، في بيت آخر يضيف الشاعر فيه الى النار خصيصة تكشف كونها رمز حياة : « نار ساطع اسنامها » .

يتابع الحمار والاتان الركض في سياق الجفاف والانهاك الذي تلتمع فيه أضواء الخصب والراحة ويتاكد ذلك : فجاة تنبعث صور الحياة ، دون فاصل زمني . يصلان

عرض السري . ثمة نبع يشقان الاشجار والقصب اليه في رغبة مستعرة ، قصب كثيف ، قصب بعضه فوق بعض . تتالق الحياة : لكن الشاعر لايستسلم بسذاجة لصور الخصب ، تتخلل بنية الصورة ، فكرا ولغة ، هواجس تاتي برسيس الموت .

العين محفوفة بالشجر ، الغياب هاجس موت ، وهي مظللة بالغياب : غابة ، صورة وصوتا تحمل التهديد ثم ابراز لفظة مصرع ، القصب مصرع وقائم . مصرع مم ؟ من طرق الناس له ؟ ثم الكثافة الرهيبة في اختيار لفظة مصرع : هل يمكننا تلقيها دون أن تكون مزدحمة باصداء مصرع ، أصداء الموت . في هذا الحضور الدائم للحياة في الموت، في هذا المزج الرائع للنقيضين ، يبلغ تعبير الشاعر ذروة من الكثافة والتوتر ، وتستوى رؤياه كاملة . فجاة يترك حديث الحمار والاتان فالمهم ليس أن يخبرنا قصة ، بل أن يطرح شريحة من الحياة امامنا تكشف التحام الموت بالحياة الجفاف بالخصب ، الحيوية بالانهاك ، النقيض بالنقيض . وصورة الاتان والحمار حيث تركهما تجسد ذلك اروع تجسيد ، لذلك يسكت . ويتحرك على مستوى اخر في بنية تجربته .

٧ ــ ٢

ينتقل لبيد الى تجربة اخرى ، تحمل في بنيتها الجذور والعلاقات ذاتها . تتالف الشريحة التالية ، بنائيا ، من « وحشية مسبوعة » : مباشرة تدخل في سياق الموت ، فور تقديم البقرة . السبع افترس ولدها . والموت هنا ياتي نتيجة للتخلي والخذلان واتباع الانثى للذكر : البقرة خذلت وهادية الصوار قوامها . ضيعت ولدها الفرير . ومرت الى عرض الشقائق ، وصوتها يبحر في الامداء ، صوت وله ، حان ، مفجوع : عبثية كاملة تغرق المشهد كله :

البقرة لاتعرف ان ولدها مات والتهمته الذئاب تمضي تبحث عنه وفي القلب امل ملوع . لكننا نحن الشاهدين ، نحس العبثية الكاملة ولا نعيش تفتح الامل فقد اخبرنا الشاعر ان الولد قد افترس . لقد ضرب الموت ضربته ، والبقرة تحيا لحظة البحث في جو من الموت والياس الكامل ، انها تتحرك في اطار من الموت .

والزمن هنا يتخلل تركيب الصور كلها : زمن الموت المتطاول الكثيب يمر على الاشلاء بين افتراس السبع والتهام الذئاب ، زمن الحنين والندب ، بين عرض الشقائق . والزمن هنا ، في الوقت نفسه ، زمن يواكب ، دون أي فاصل ، زمناللوحة السابقة حيث الخصب الذي وصل اليه الحمار واتانه ، والهجس المنبيء بمصرع . هكذا يتواكب زمن الخصب والموت ، ويتحد النقيضان في عالم القصيدة (دون أن يكون في ذلك تناقض او تفكك في تركيب التجربة) .

ثمة وجه آخر لبروز الموت في سياق الخصب والامان . البقرة تذهب وراء هادي القطيع الذي يجد المرعى ، فتنطلق هي اليه . ذلك بالذات هو ما يؤدي الى افتراس السبع لولدها ، اذ غفلت عنه والموت متربص ، واذا ضرب الموت والحياة على غفلة أصاب. الخصب والكلاء يشكلان سياق الموت هنا . وهنا تتحقق نبوءة الموت التي هجست بها كلمة مصرع ، والخفاء والمجهول اللذان يحيطان بعين الخصب في نهاية اللوحة السابقة . الحمار والاتان يصلان الخصب المحفوف بالخفاء ، ويتركهما الشاعر هناك ، لكن وعيه الحاد لوجود الموت في الحياة يندفع في تصور حي آخر في موضع الخصب ، واغفال الحياة للموت الحاضر ، واستغراقها في متعة الكلاء والامان ، ثم الانقضاض الرهيب للموت لحظة الاغفال . الشريحتان ترتبطان بعمق على هذا الصعيد الوجودي ، صعيد بنية الجدلية الدائمة بين الحياة والموت . يخلق احساس مبهم بنذير شؤم ، وفور تقديم لوحة جديدة يفاجيء الموت الكامل ، ثم يتاكد حس الموت وتنمو صورته في نقص دقيق لجو الفناء والاسى والندب . نغم القصيدة ذاته يتغير ، من ايقاع التراكض والمطاردة وحيوية الحركة ، من المرور على احزة الثلبوت وقفر المراقب ، وحركة الريح والنار ، وعرض السري ، وشق اليراع ، الى سجو الموت بين عرض الشقائق ، ولا حركية الافعال والصفات : خذلت ، مسبوعة ، ضيعت ، شلو ، معفر ، كواسب . الصفات هنا صفات عوالم منتهية في تشكلها في زمن تحقق . لا افعال من المحركة . تحل الصفات محل الافعال الحركية التي غمرت اللوحة الماضية :لاحظ مثلا الحركية الرائعة في :

« ورمى دوابرها السفا وتهيجت ... ريح المصايف سومها وسهامها

فتنازعا سبطا يطير ظلاله ... كدخان مشعلة يشب ضرامها

حركية تمتلىء بزخم الحيوية . لاحظ الفرق بين حركية « فتنازعا سبطا » وبين « تنازع شلوه » ، وحقيقة تغير حركة البحر الكامل تغيرا جذريا بين اللوحتين : في مقطع الجري الحاد للحمار والاتان يستعمل الكامل بحركية وعنف ، فتفعيلة متفاعلن تسود هذا المقطع . في الابيات الاربعة من « رجعا بأمرهما » الى « فمضى وقدمها » تقع متفاعلن ـ مستفعلن ـ ست مرات فقط ، بينما تستغل حركية البحر الى حد اقصى (حيث تقع مستفعلن فانها جزء من الصورة ضروري : أسنامها ريح المصايف) ، في مقابل ذلك تقع متفاعلن ـ مستفعلن ـ في الابيات الاربعة التي تصور جو الموت من « فتلك ؟ أم » الى « باتت وأسبل » عشر مرات ، بالاضافة الى متفعلن . لكن تغير الايقاع يصبح أكثر دلالة على وعي الشاعر المذهل للحركية ـ الحياة، والسكونية ـ الموت ، حين نلاحظ أن مستفعلن تقع في التعابير التي تصور وجود البقرة في حالتها الكيانية المرسومة : وسط الموت والفجيعة . لنقرأ بأناة :

فتلك ؟ أم وحشية مسبوعة
خنساء ضيعت الفرير   عرض الشقائق
لمعفر قهد ، تنازع شلوه   غبس كواسب
صادفن منها غرة فاصبنها   ان المنايا لاتطيش سهامها

تلفت النظر هنا بشكل خاص السكونية التامة التي تعكسها مستفعلن في وقوع البقرة في سياق الموت الحاضر غافلة عن وليدها ، وفي تغير اللهجة الشعرية الى تقرير من الشاعر يعممه من الموقف الشعري على التجربة الوجودية عامة . السكونية في « ان المناياالاتطيش» تعيش على مستوى التقرير ذي الصيغة الدائمة والطبيعة النهائية الذي تعيش عليه التجربة الشعرية .

البقرة ، اذن ، في سياق ينطرح الموت فيه على كل شيء ، ويتجمد الزمن . وتجمد الزمن يتاكد في طرح الشاعر لصورة البقرة المسبوعة ، في اعطاء حس النهاية قبل البداية. زمن الشاعر ليس رياضيا ، ليس زمن الحكاية ، فهو لايصورها وقد تخلفت أولا ، ثم وقد قتل ولدها وتنازع شلوه الذئاب ، ثم حنينها عرض الشقائق . انه يبدأ من زمن النهاية ، وجودها الآن ، ويطرح الزمن الباقي كله على صعيد زمن النهاية نفسه . يبلغ ذلك ذروته حين يتابع الشاعر حديثه ، مبالغا في فرض الزمن على الشريحة ذاتها التي تقف عليها البقرة المسبوعة الآن ، رغم كون زمن الحدث سابقا لزمن هذه الشريحة : « صادفن منها غرة فاصبنها » . لكننا نعرف أن السباع قتلت ولد البقرة دون أن يخبرنا بذلك هذا الشطر. الا ان ذلك لايهم الشاعر ولا يزعجه . ما يهمه هو طرح قضية جديدة تؤكد ادراكه المأساوي العميق لجدلية الحياة والموت ، بروز الموت في الحياة وكوننا « كالطول المرخى وثنياه باليد » في علاقتنا بالموت . هكذا ياتي التاكيد المأساوي بتجاوزه للزمن الماضي وانتشاره على اللحظة الحاضرة وكل لحظة : « ان المنايا لاتطيش سهامها » .

ويخيل لنا ان الشاعر يستسلم لحكم الموت وحتميته . لكن الحياة تنتفض منجديد فجاة . الموت ياخذ شيئا منا ، لكننا نرفض أن نعطيه كل شيء باستسلام . يتجسد ذلك في البقرة نفسها . ان ملحمتها لاتنتهي :

« باتت ، وأسبل واكف من ديمة »

من جديد ياتي المطر : رمز الخصب والحياة . ينفجر لحظة الموت ، تماما كما انفجر في سياق الاطلال ، وسياق الاتان والحمار . يتحول المطر رمز الخصب والحيوية الذي ينبثق فجاة حين يسود الموت الى متخلل جذري motif ، على صعيد بنية القصيدة ، ووعي الشاعر الجاهلي . يتاكد المطر رمزا له هذه الطبيعة في كونالشاعر لايصفه قوةمدمرة، بل يصفه بانه ياتي مسبلا من ديمة ، وياتي « بروي الخمائل » دائما تسجامه . الحركة

الهادئة الناعمة في تسجام لابد أن تحس هنا من أجل ادراك عميق لابعاد الصورة.والخمائل، ويروي ، ونعومة المشهد ودفئه ، كل ذلك يمنح البقرة سياقا جديدا للحياة . لكن النقيضين يجتمعان من جديد : المطر الذي يروي الخمائل يدفع البقرة الى الاحتماء . وأين ؟ في قعر الجفاف والموت : ذاته ، هنا ، كنف حماية ، موت وجه للحياة مصدر حماية لوجه آخر ، فهي « تجتاف أصلا قالصا متنبذا » قائما في اصل كثيب رمل . الرمل ـ الجفاف ، والمطر ـ الخصب ، يلتقيان في جدلية تشكل سياق حياة البقرة التي تعيش في ظلمة « ليلة كفر النجوم غمامها » . هنا يحتجب الضوء الذي برز من قبل في سياق الاطلال والجدب . لكن احتجاب الضوء يأتي من اتحاد مع النقيض : الغمام ـ الحياة يحجب الضوء ـ الاهتداء الى الحياة ، فيوقفنا في ظلمة الموت. هذه الحركة بذاتها نقيض لما سبق من كون الموت ـ الاصل القالص ـ حماية الحياة . الجدل دائمة : الحياة ـ في الموت ، الموت ـ في الحياة اتحاد كامل ، ولحظة توتر دائمة .

وهذا التوتر ينبثق ولايتطور : ينبثق بفجائية مذهلة ، لانه حاضر حضورا ازليا في وجدان الشاعر .

وكما تنبثق الظلمة فجاة ، كذلك ينبثق الضوء فجاة . لايستسلم الشاعر للظلمة ، ويأتي البيت التالي فورا :

« وتضيء في وجه الظلام منيرة »

من اين يأتي الضوء ؟ ذلك مايدهشنا في عمل لبيد . انه ، ضد نظام الطبيعة وضد توقعاتنا يفرض انبثاق الضوء في سياق الظلمة . لكنه لايفعل ذلك دون حسيس سابق بمجيء الضوء ، فعمله ليس اعتباطيا ، وانما هو وعي كامل بابعاد التجربة وامكانيات الخلق الشعري . ان وجود النجوم ، في البيت السابق ، خلف الغمام ، يعلن امكانية ميلاد الضوء بعد زمن ، ويجعل الامر يأتي دون لامعقولية مفاجئة . واضاءة البقرة الآن يرتبط في ذهن الشاعر وفي بنية القصيدة بعالم من الجمال والنظام والانتصار : عالم البحر وصيد الجمان والفوز بالدرر ونظمها . ثمة اذن هجس بالفوز ، يأتي دون بناء منطقي ، أو تصريحات لاشعرية ، او انتقالات اعتباطية . ان البقرة ، بعد حس الموت والظلمة ، تضيء في وجه الظلام « كجمانة البحري سل نظامها » ، تلتمع في وجه الظلام : التماكس المفاجيء بين النور والظلمة ، الضوء وسط الظلام ، في وجهه ، يؤكدان سياق تجربة القصيدة .

وينحسر الظلام ، فتتحقق نبوءة الصورة السابقة التي هجست بالنور . وتروح البقرة مندفعة خارجة من سياق الموت . انها تنطلق تطلب الحياة . هكذا نرفض تقبل الموت . على أنه النهاية المطلقة والحقيقة الوحيدة ، ونظل ، في وسطه ، نبحث عن الحياة : تماما كما تفعل القبيلة في هجرتها المرابع بحثا عن مرابع جديدة . لكن الانطلاق وراء الحياة لايشكل

الحل النهائي للمعضلة البشرية ، ولا الصورة النهائية للوضع الانساني . فالبقرة لاتخرج الى الحياة وتنتهي حكايتها . ان الشاعر يلتقط وضعها النفسي في لحظة ازمة تاتي فور هذا الخروج ، في واحدة من اروع الصور واكثرها غموضا وايحائية . البقرة هنا تعله ، تجزع ، متحيرة قرب غدران تصل اليها ، غدران تجسد ، عامة ، صورة الحياة والخصب والنجاة . لكن البقرة وسط الحياة ماتزال تعيش حس الموت ، وتعيشه سبعة أيام كاملة بلياليها . انها تحار من اجل شيء لايفصح عنه . ترى أما تزال تتوقع أن يصل ولدها اي لحظة ، ليعيش النعيم معها ، بعد ان كانت تركته لتتمتع بالنعيم وحدها ؟ يبدو أن ذلك هو نبع حيرتها وجزعها . هنا تنعكس الحركة السابقة : حين نزل الموت ، التجات الى ملجاء، وسكت الشاعر عن ان يذكر اي شيء عن قلقها وانتظارها لولدها لان المعركة معركة بقاء لها، لانها تعيش في سياق الموت . لكن الشاعر ، فور دخولها سياق الحياة يكشف الجزع والحيرة في أعماقها . بعد أن عاشت تجربة الحياة في الموت تعيش الان تجربة المـوت في الحياة : الضدية الازلية للوضع الانساني ، الضدية الحادة المتوترة . يتاكد ذلك في حلول الياس في نفسها بعد أيام الحيرة . ويجف ضرعها لانها لم تعد تمنح الحياة منه لولدها .ويستقر القلق الغامض الذي لم يبرره الشاعر (وهل قلق الحياة في وسط الموت بحاجـة الـى تبرير ؟) في سكونية مفاجئة لتجسد الجفاف والموت . والجف ياتي وسط سياق النعيم : عند الغدير ، بل الغدران ، والخصب . هكذا يتواكب النقيضان ويتزامنان . وتفصح كل كلمة في هذا المشهد عن حدة ادراك الشاعر لضدية الوجود . حين ياتي الياس ، ياتي مع الجفاف الذي يحل في الضرع لانه توقف عن منح الحياة . لكن منح الحياة ذاته كان يكون نبعا للفناء ، في رؤيا الشاعر ، لو انه كان قد استمر . لذلك تاتي لفظة يبله في التعبير : « لم يبله ارضاعها وفطامها » . في هذا التعبير ، تتشابك عناصر الحياة والموت في الضدية بين الارضاع والفطام اللذين يبرزان هنا وجهين لحركة واحدة .

في وسط الامان ، اذن ، وعند الغدران ، يحل حس الموت والرعب . وتتطور هـذه الحركة فلا يظل الموت سياقا لتجربة ماضية هي موت الولد ، وانما يتسرب فجاة ليتهدد حياة البقرة ذاتها . انها تسمع رز الانيـس : الصياد . وفي لفظة الانيس تتفجر التضادات الرائعة : الانيس مشتقة من الانس . انس لمن ؟ لها هي ، وهو الذي ياتي لينتزع حياتها ؟ انه ياتيها بالموت . لماذا يسمى انيسا هنا ؟ ويرن صدى كلمة الانيس في اول القصيدة ، وصدى الموت في الاطلال لقد سمي انيسا لسبب ينبع من البنية الاساسية للتجربة : تزخم الحياة والموت ، النقيض والنقيض ، وتكثفهما في لحظة واحدة ، بل في ذات واحدة ، وفي لفظة واحدة . والشاعر يؤكد وعيه الحاد لهذه الحقيقة بقوله ، معلقا بكثافة رائعة : « والانيس سقامها » .

وتتفجر الصورة ويبلغ حضور الموت أوج حدته فتعدو ، تعدو « كلا الفرجين تحسب أنه مولى المخافة ، خلفها وامامها » . الموت في كل مكان ، ولا مامن في اي اتجاه . يتحول

الظرف ـ الاتجاه ، بتجريديته ، الى مكان حسي ، موجود وجودا مهددا مرعبا . الامام ، والخلف لا يستعملان ظرفين ، وانما مكانين ينتصب فيهما الموت ، بقعتين تزخمان الحياة بالرعب . وهما ليسا بعيدين : انهما الفرجان اللذان تعيش فيهما البقرة . وتنهمر الضدية من كلمة الفرجين : الفرج منفتح في الارض ، موضع خروج ودخول ، لكنه ، هنا ، منبع للموت والفناء : انه موضع دخول فقط ، دخول للبقرة في الموت ، ودخول للموت على البقرة . ولا منفذ . الموت حضور أزلي شامل كلي . ومتى يفاجيء ؟ في سياق الخصب والحياة والامان . بشاعرية مذهلة واخلاص حاد لأبعاد تجربته الوجودية ، يحجم الشاعر (بل ان ذلك لا يخطر له في الارجح) دعني أقل : تغيب من سياق الخصب والبقرة فيه أي اشارة الى انها تمتعت به . ليس ثمة ذكر لاكلها وشربها : تقضي سبعة ايام بلياليها متحيرة جزعة . هكذا تنجو من سياق الموت لتصل سياق الحياة ، لكنها لا تنعم فيه ؛ لم تقع في سياق الموت من جديد .

ودون تصوير للصراع ، دون حديث عن الرمي والاخفاق ، يأتي البيت التالي مختصرا المعركة بل متجاوزا اياها . ذلك لان هم الشاعر ليس في تتبع كل تفصيل ممكن ، او كل ما يراه او ينقاد اليه . ان عمله اختيار واع للتفاصيل والجزئيات التي تتحد في بنية التجربة الاساسية وتشكل خيطا فيها يضيف الى تعقدها وغناها . ذلك يؤكد الرأي الذي طرحته سابقا في طبيعة التقنية الشعرية عند الشاعر الجاهلي ـ لبيد هنا . البيت التالي يقول :

« حتى اذا يئس الرماة وأرسلوا غضفا دواجن قافلا أعصامها »

يتجاوز الشاعر معركة القوس ـ البقرة الى وصف معركة أروع منها واعمق واشد حيوية ودلالة : معركة الكلاب ـ البقرة ، الحياة في صراعها مع الحياة : والموت هو الحصيلة . يأس الصيادين الذي يؤكده الشاعر ليس استسلاما ، فهم يتابعون الصراع بأن يرسلوا الكلاب على البقرة : الحركة تعبير عن أمل يولد في قلب اليأس . لكن العنصر الانساني يظل في الصورة : وجود الصيادين ، وادخال ترابطات الرماح السمهرية التي تتوحد في ذهن الشاعر مع المدرية التي تحارب بها البقرة :

« ... واعتكرت لهـا مدريـة كالسمهريـة حدّهـا وتمامهـا »

ثم تأتي لفظة « لتذودهن » ؛ وما تقوله اللفظة متوقع ونتيجة نعرفها ، لكن الشاعر يذكرها مع أنه يغفي عن التفاصيل حين لا تنبع من لحمة التجربة وتغذيها ـ انه هنا يغرق في التفاصيل لأنها تزيد حدة التوتر في الصراع الدائم مع الموت : « وأيقنت ان لم تذد / أن قد أحم مع الحتوف حمامها . » قرب مصرعها ان لم تذد ، فكرة طبيعية متوقعة . لكن ماذا عن الاضافة « مع الحتوف » ؟ حتوف من ؟ من اين يأتي ؟ أهذا طرح للموت في غياب الصراع على صعيد أشمل وأعم ، يتضمن ، ضمن ما يتضمن ، حتوف الانسان

والحمار والأتان والولد الذي افترسه السبع ؟ أليست الشبكة الآن في حركة انفساح وامتداد لتشمل الموت بما هو حتوف افرادية متتالية ، وليس فكرة مجردة في العقل البشري ؟

تدور المعركة مع كلبة . لكنها ليست كلبة مجردة ، أداة صيد : ان لها وجودها المتميز ، فرديتها ، ولها أيضا اسم يخصصها . لكن لماذا اختار الشاعر أنثى من الكلاب ؟ ألأن البقرة أنثى مات وليدها ؟ صراع الانثى مع الانثى ، وكلاهما تجسيد لحنو الامومة ، في سياق كهذا يضيف حدة جديدة الى الموقف . ثم يأتي اسم الكلبة . هل هو ذكر اعتباطي ؟ ألا يتفجر الاسم بايحاءات تبلغ ذروة في كشفها لجدلية الحياة والموت ؟ الاسم كساب ، وكساب مشتق من الكسب : الربح والفوز ؛ بل ان ذلك ليس كل شيء : فصيغة كساب صيغة مبالغة ، فهي قد اعتادت على الكسب . والكسب لها يتم ، دائما ، بالقضاء على الحياة . يمتلىء التعبير بالضدية وشيء من السخرية :

« فتقصدت منها كساب » ـ الكلبة المعتادة على الانتصار لن تتابع انتصاراتها ، بعد اسم كساب تأتي صورتها مضرجة بالدم . النصر تفاجئه الهزيمة ، الكسب تفاجئه الخسارة ، ويأتي نصر البقرة نابعا من قمر اليأس واجواء الموت : ان لم تذد احم حمامها .

ويتابع الشاعر تأكيد انتصار البقرة : يسقط كلب هذه المرة : سخام يسقط ميتا . لكنه ليس سخام بهذا الشكل المجرد : انه سخامها ، سخام الكلبة التي سقطت . لماذا لم يختر الشاعر كلبة اخرى ؟ ألكي يجمع في معركة الحياة والموت كلا الجنسين ، الذكر والانثى ، ويجعلهما يسقطان فيعمق صورة الموت وحلوله الشامل ؟ ام لأنه ينمي بنية قصيدة تقوم على ثنائية ضدية مذهلة ، فيرى مصير زوجين آخرين ، الى جانب الازواج الاخرى التي صورها حتى الآن : هو ونوار ، الأتان والحمار ، البقرة ووليدها ، والازواج التي سيأتي ذكرها ؟

تتأكد صورة الانتصار ، لكنه ليس انتصارا زاهيا . يسكت الشاعر عن الاحتفاء بالحياة والنصر ، لأن النصر هنا نجاة من الموت واحلال لموت : نقيض يتجاوز نقيضه ؛ الحياة تتم عبر موت شكل اخر من أشكالها : تتواكب الحياة والموت وينبع النقيض من قلب النقيض . من هنا لا يحتفي الشاعر ، حتى بكلمة واحدة ، بانتصار البقرة . ان الموت ما يزال حاضرا وهي تتراوح خلاله : من موت طفلها الى موت آخر ؛ من خسارتها اذ افترس ولدها شكل آخر من أشكال الحياة الى ربحها الآني اذ قدرت هي على قتل شكل من أشكال الحياة : التوتر الدائم على شبكة الموت . والصيادون ما يزالون هناك ، يتركهم الشاعر مهيمنين على جو المكان دون أن يذكرهم : ينتشر جو من التوجس والخوف هو جزء لحمي من طبيعة الحياة ـ القصيدة .

ماذا تتركلنا صورة البقرة متكاملة ؟ هذا الحس بالتوتر الدائم : الحياة وسط

الموت والموت وسط الحياة . ينبثق الموت في لحظة الحياة الهانئة بسرعة وفجائية غريبتين ؛ لكنه لا ينتصر ولا تستسلم الحياة له . سرعان ما تتأكد الحياة في لحظة الموت . والحصيلة : توتر حاد دائم ، وقلق لا ينتهي ، والعيش في شبكة الاضداد . ذلك أيضا ما تتركه فينا صورة الحمار والاتان . كلا الصورتين مفتوحتان ، لا تنتهيان ولا تغلقان . لا يعمم الشاعر من خلالهما حكما نهائيا على التجربة الانسانية في سياق الموت . لماذا جاءنا ؟ المجرد أن يشبه الشاعر ناقته بهما ، كما يقول التفسير التقليدي ؟ ان تقبلنا لهذا التفسير يعني تقبلنا السطحية ورفضنا العمق ، تقبل السذاجة ورفض ان نستشف ابعاد التجربة وكثافتها ، تقبل التشتت والاستطراد اللذين يأتيان نتيجة لعدم قدرة الشاعر على السيطرة على عمله الفني ، على حساب ما نعرفه من دقة العقل العربي في مرحلة خلق فيها ، أو تعامل فيها بوعي مع لغة تتمايز بتركيبها البنيوي ، حيث العلاقات تتشابك وتمتد ضمن اطار من الوحدة البارزة الأكيدة . والعقل الواحد لا يمكن أن يعبر عن بنيته بشكلين متناقضين هذا التناقض : التشتت والوحدة مهما تغير مجال التعبير او اساليبه . البنية الاساسية تظل واحدة متميزة .

يقطع الشاعر حكاية البقرة وتأتي الى القصيدة شريحة جديدة من تجربته المعقدة . تأتي اللفظة « فتلك » لتفجر من جديد سياق ورودها الاول ، في صيغة ترفض بحدة احتمال قبول التفسير البلاغي :

« فتلك ؟ أم وحشية مسبوعة ... »

الغموض في هذه اللفظة ، في هذا التشابك لشريحتين ، أساسي وشرط أول في رؤية القصيدة ممتدة شبكة تحفل بالمواقف . « فتلك » أي شيء ؟ ان الشاعر لا يقول شيئا . فتلك أجمل ؟ أقوى ؟ افضل ؟ أسرع ؟ لا شيء . انه يترك الغموض يلف الموقف وارتباط شريحتي .

— ٨

يمكن ان تنظم حزم العلاقات الناتجة من تحليل القصيدة — المفتاح بأكثر من طريقة، في محاولة لاضاءة الانساق البنيوية فيها اضاءة اكثر قدرة على الجلاء والكشف مما حصل حتى الآن . وقد اتبعت طريقة مبدئية في الدوائر المقدمة ادناه لشعور أولي بانها قد تكون ، في هذه المرحلة من تطوير المنهج المقترح هنا ، قادرة على اضاءة العلاقات البنيوية بين الذوات او العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة المختلفة للقصيدة . وتخصص دائرة مستقلة لمجموعة متميزة من الذوات ، أو لذات واحدة يعتقد أن لها اهمية خاصة ، وتقسم الدائرة الى ثلاث

د (١) - الشاعر

علاقته بالقبيلة ايجابية، فيه تتوحد
مع قيمها. اتحاد كامل بينهما، يدافع عنها ويشارك
امجادها. فيهما تؤكد الجانب الايجابي في الحياة (الذي
يتخلله بشكل حتمي عنصر سلبي). مكانيا هو والقبيلة متلازمان.
العلاقة الجماعية (الفرد بالمجموعة) ايجابية توحد الهوية (قارن في كل ذلك
بعلاقته مع ثوار). القبيلة عنده استمرار للماضي في المستقبل.
علاقته بالضعفاء والمحتاجين: يغدق عليهم وينقذهم (العاقر والمطفل، الضيف والجار الغريب) +
علاقته بالاقوياء: فيها عزة نفس وكبرياء، وقدرة على المفاخرة.
علاقته بمن هم انداد له لها جانبان، المجامل اذا وصل وصله واذا صرم صرم.
ملتقى الجماعات (بلاط الملك ؟) في نظره له جانبان: ايجابي وسلبي فهو ترجى نوافله ويخشى
ذامه، وينتشر عليه جو عام من المناضلة والتفاخر.

علاقته بثوار في الواقع سلبية. الا أنه عن طريق الاضافات يتصور انه مازال =
لها طرف ايجابي. ثوار تهجره راحلة مع قبيلتها. لاتوحد في المشاعر بينهما، ولا توحد
في المصير لا اطفال. كل مشدود الى قبيلته بشكل يجعل العلاقة المتبادلة بينهما على
درجة من الاهمية اقل بكثير من علاقة كل بقبيلته. يهدد دوفاته سبب ‑
علاقته بها. علاقته بالملك: يعرف ان الملك انسان
يخشى ريحان



د (٢) - نوار



د (٣) - القبيلة

+ يبرز في سياق الاطلال والجفاف مذكراً بزمن الحيوية والخصب، ولكنه الآن بعيد خلف وراء الجفاف.

=

− في سياق الخصب صياد يحمل الموت، لكنه يخفق.

د (٤) - الانيس

د (٥) - الام - الولد

+ الاتان تنازع القطيع مع الذكر لتنقذ الجنين.
الظباء والنعام، والعين تحيا في تناغم مع اولادها، لا يواجه أمنها اي تهديد، تبقى في سياق الخصب.

=

= البقرة الوحشية: تترك ولدها لتلحق بالذكر والقطيع، تخسر ولدها تقاسي اكثر من اي حيوان آخر، تهاجمها الطبيعة، والانسان والحيوانات ،. الأمهات اللواتي فقدن اولادهن فقيرات محتاجات،
بحاجة الى حماية وعناية.

حمار الوحش وأنثاه :
يغادران القطيع معاً لحماية الجنين .
(الانثى حملت لأضعف الذكور وهي
\+ تخضع له بعد شيء من المقاومة) .
الحماية تتبع ذكرها .

=

\- الشاعر / ثوار : توتر وقلق ، صرم ، هجران .
البقرة الوحشية / الثور الوحشي :
تفقد ولدها لأنها لحقت به .

د (٦) ــ الازواج

العين

تبرز في سياق الاطلال لتنشر حيوية
وتؤكد استمرارية الحياة . آمنة تترالد وتتجدد
حانية على اطفالها ، مستقرة لا ترحل وفي ذلك
امنها ، لا تجبر على خوض معركة ولا تبدو إلا
رمزاً للجمال والحيوية . تقارن مع البقرة .
\+ المطر مصدر حياة وزينة لها ، وملجأها الاوجه الخصبة

=

\- الخصب لها يقوم على الجفاف الذي عانى منه
الانسان ، فهي تمرح وتتجدد في عالم
الاطلال

د (٧) العين

البقر الوحشي



د (٨) - البقرة الوحشية

د (٩) - اطفال العين



د (١٠) - ولد البقرة الوحشية



د (١١) - هادية الصوار



شرائح (او حيزات) : الاولى منها ايجابية تحتوي على كل الخصائص الايجابية التي تمتلكها ذات معينة من حيث دورها في سياق الثنائية الضدية الحياة / الموت بكل تحولاتها ؛ والشريحة الثانية سلبية تحتوي على الخصائص ذات الطبيعة الناقضة . اما الشريحة الوسطى فهي محايدة وتحتوي على الخصائص التي تمثل توسطا بين الايجابي والسلبي .

٨ — ١

تكشف الدوائر مباشرة ملمحا بنيويا أساسيا من ملامح القصيدة : هو الغياب شبه الكلي للذوات من الشرائح المحايدة ، والندرة النسبية للذوات الايجابية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق . وتعكس النقطة الاولى رؤيا الشاعر الاساسية للوجود باعتباره مكونا من ثنائيات ضدية ومفارقات . أما النقطة الثانية فانها تؤكد ذلك الا أنها تؤكده بطريقة أكثر حدة وكثافة : فهي تجلو كون الشاعر يعاين كل الذوات تقريبا على أنهاتمتلك طبيعة ضدية ، اذ أنها ايجابية وسلبية في الوقت نفسه . وقد لايكون مفاجئا ان القبيلة احدى الذوات القليلة التي تقع في الشريحة الايجابية من دائرة الشاعر . ذلك أن توحد الهوية بين الذات الفردية والقبيلة أحد المحاور الاساسية للحياة الجاهلية . ومع ذلك فان القبيلة ذاتها تمتلك ملمحا سلبيا يتمثل في ذكر لئامها الذين يميلون مع اعدائها . وتقع في موقع النقيض من القبيلة ، في دائرة الشاعر ، المرأة ، نوار . وعلاقة الشاعر بها علاقة سلبية بشكل مطلق . (والمرأة سلبية بالاشارة الى القيم الاخلاقية والنظام الفكري عند

الشاعر والقبيلة ، فهي تجهل هذه القيم أو تتجاهلها ، اذا كانت لاتجهلها ، وذلك هو مايقدم للشاعر نقطة الانطلاق في وحدة الاهتزاز) .

ثم ان هناك شيئا آخر يلفت النظر هو علاقة الشاعر بالآخر (المجموعة البشرية بصفتها كلا واحدا ، وافراد القبائل الاخرى) : وهذه العلاقة ذات طبيعة ضدية تتحدد بالسياق الذي يبرز فيه الآخر وبهوية هذا الآخر. الا أن من المهم أن تؤكد حقيقة اساسية هي ان الشاعر لايعتز في اي موضع من القصيدة بقتل الآخرين ، ولا يقدم صورة لنفسه أو لقبيلته تبرزهم قتلة وغزاة يتباهون بعدوانهم وقدرتهم على احلال الدمار والافناء .

وعلى صعيد مختلف ، يمكن ان تتضح دلالة حزم العلاقات (التي برزت بربط الدوائر واحدتها مع الاخريات) اذا اكتنهت واحدة من هذه الحزم بتعمق ، وهي الحالة الوجودية لثلاث ذوات : الشاعر ـ حمار الوحش ـ البقرة الوحشية . وجلي أن الشاعر يعاني من حالة قلق طاغية وتردد وانعدام للقدرة على اتخاذ قرار نهائي بفصم العلاقة بينه وبين نوار ، فهو من جهة يكرر مرارا قدرته على تحقيق هذا الفصم ، لكنه ، من جهة اخرى ، لاينجز ذلك أبدا . وسواء أكان ذلك واعيا او عن طريق اللاوعي ، فان حالته النفسية ـ الذهنية تكتنه وتتقصى وتتجسد في قصة حمار الوحش وأنثاه : ذلك أن رحلتهما ، في اقل مايقال ، رحلة يملاها الالتباس : فهما يقضيان ستة أشهر دون أن يبلغا مكان قرار(وستة الاشهر تشكل نصف الدورة الموسمية التي كانت القبيلة تهجر الديار خلالها الى ديار أخرى ؟) تتصرف الانثى خلالها بشكل محير . ولا يتصرفان بطريقة واثقة حازمة ويجريان معا ويجدان النبع البارد العذب الا بعد أن يعقدا العزم .

وحين يفعلان ذلك يقحم الشاعر في السياق هذا التعبير الباهر « ونجح صريمة ابرامها »(٢٨) . هل تدور هذه الجملة على الحمار وانثاه ؟ أم انها نغمة داخلية تفضح أزمة الشاعر وعدم قدرته على اتخاذ قرار حازم ؟

وتطفى الحالة النفسية الذهنية ذاتها على البقرة الوحشية . ذلك ان القصيدة لاتقدم صورة واضحة عن كون البقرة تدرك أن ولدها قد قتل او تجهل ذلك (الابيات ٣٦ ـ ٣٨)، مع اننا ، نحن ، المتلقين ، نعرف ذلك ، والبقرة ، في قلب مسرح الخصب ، لاتصور بصورة من يتمتع بالعشب الغض والماء العذب ، بل توصف بانها « تطوف » لسبعة أيام ، في معاناة قاسية وحيرة طاغية ، دون ان تصل نتيجة حاسمة . اخيرا تياس ـ واليأس نتيجة حاسمة بشكل من الاشكال ـ وفور ذلك يظهر الصيادون ، ويبدأ صراعها مع الكلاب . والتضاد بين حالة ترددها وقلقها ـ ثم يأسها في النهاية ـ وبين عزم حمار الوحش وانثاه وحزم قرارهما وبلوغهما مرامهما بعد ذلك يأتي ، بشكل مؤكد تقريبا ، نتيجة لانعدام قدرة الشاعر نفسه على اتخاذ قرار نهائي حاسم او الوصول الى اليأس المطبق .

٨ ـ ٢

يمكن كذلك ان تشكل دوائر لذوات اخرى مثل الحيوان ، النبات ، الاطفال ، او لعلاقات او مفاهيم مثل الفرد ـ الجماعة ، الحيوان ـ النبات ، الانسان ـ الحيوان ، او الرحلة . وتشكيل مثل هذه الدوائر يضيء جوانب مهمة من رؤيا الشاعر للوجود . تظهر دائرة الحيوان ، مثلا ، ان الحيوانات تنقسم الى فئات : حيوانات برية متوحشة تدمر وتقتل (السباع) ، وحيوانات برية تنشر الحياة وتجددها ولاتنزل ضررا او اذى بها (الظباء ، حمار الوحش) ثم حيوانات برية لها طبيعة ثنائية (البقرة الوحشية التي تخلق الحياة وتجددها في احد المواقف لكنها تدمر الحياة وتفنيها في مواقف اخرى من اجل ان تنقذ حياتها هي) . والفئة الرابعة فئة الحيوانات الاليفة المدجنة : الفرس قوة من قوى الحياة ، تعين الشاعر على حماية القبيلة ، والناقة ذات طبيعة ثنائية وتبرز في القصيدة في صورة شخصية ماساوية . فهي ، من جهة ، رفيق يعين على نفي احزان الشاعر ويمنحه العزاء حتى حين تكون هي نفسها ضامرة نحيلة اكلتها الاسفار المضنية والتعب، لكنها، من جهة اخرى ، الراحلة التي تاخذ الاحباء بعيدا عبر السراب والصحراء (ونحو الماء والكلا في الوقت نفسه) ؛ والناقة كذلك هي التي تذبح لتقدم غذاء للجائعين والمحتاجين ، اي لتؤكد الحياة وتنقذها وتحفظها (الحياة الفيزيالية الفعلية ، كما يحدث في ايام المجاعات والمشقات ، والحياة الاخلاقية المعنوية ، كما يحدث حين تقدم غذاء للضيوف والجيران). والناقة هي الام الوحيدة في القصيدة التي تقتل ، اذ يذبحها الشاعر (الذي يشارك في القمار من أجل ان يفوز بناقة مذبوحة مضحيا بنوعين من النوق : العاقر والمطفل) والفئة الاخيرة من الحيوان هي فئة الطيور التي تبرز في صورة ايجابية (الحمامة التي تتبع ذكرها، اناث النعام التي تخلق الحياة في الاطلال المهجورة) . ومن الشيق ان نلاحظ الطبيعة التوسطية للنعام : فالنعام طائر ، (له اجنحة ويتوالد بالبيض) لكنه الصق بالحيوانات في خصائصه الاخرى .

وتشكل الفئات التي ذكرت نفسها ثنائية ضدية أساسية تتحرك على صعيد المتوحش / الاليف المدجن (ويمكن اعتبارها تجسيدا للثنائية الاساسية في عمل كلود ليفي ـ شتراوس وهي ثنائية الطبيعة / الثقافة التي يجسدها ليفي ـ شتراوس في صورة النيء / المطبوخ ، والتي يمكن ان تجسد في صورة البري المتوحش / الاليف المدجن . كما ان هناك ثنائية ضدية تتحرك على صعيد البري المتوحش / البري المسالم (السباع / الظباء) .

هكذا يشكل عالم الحيوان سلسلة من الثنائية الضدية بين طرفي اثنتين منها مايمثل دورا توسطيا

(حيوان دون اجنحة / طائر باجنحة) ؛ (البري المتوحش : يفترس / البري المسالم يفترس)
(طائر باجنحة يشبه الحيوان) (البري ذو الوجهين (البقرة)

(البري / المدجن) . وأخيرا ، فان الدوائر (تلك التي شكلت في هذه الدراسة والتي لم تشكل هنا) تشير الى التصور التالي : الرحلة والبحث عن تحقيق الذات بكل اشكالها يرافقان بالمشقات والالم والخطر والصراع ضد قوى الدمار الطبيعيـة ، والحيوانيـة والانسانية . والملمح المدهش في رحلة جميع الذوات الموصوفة هو انها جميعا تبدأ الرحلة وهي تعاني من نوع ما من العاهات أو النقصان أو التشويه : فالقبيلة تبدأ بالرحلة حين يموت الخصب ؛ والمرأة تفارق الرجل (الشاعر) في حالة من التوتر والصد ؛ وحمـار الوحش يرحل وقد ضرب ولطم وكدم من قبل الحمر الاخرى ؛ والاتان ترحل وهي حامـل (ضعف فيزيائي) ؛ والبقرة تبدأ رحلتها مسبوعة (بعد ان فقدت ولدها) ؛ وناقة الشاعر تبدأ الرحلة ضعيفة منهكة اعيتها الاسفار (وحتى السحابة التي تقارن بها الناقة أفرغت شحنتها من المطر وهي الان مسلوبة من القدرة على اخصاب الارض وخلق الحياة) . الا أن الرحلة دائما تقود الى السلامة ، رغم المشقات التي تعترضها وتولج فيها . وهكذا يبدو ان نهاية الرحلة ، بنيويا ، تشكل حركة معاكسة لبدايتها وتخلق توازنا وقرارا في العمليـة كلها ، وهي عملية جذرية الاهمية في الشرط الانساني (والحيواني) القائم .

- ٩

يمكن الآن أن تطبق طريقة في التنظيم العمق بالمذهب (التكنيك) البنيوي الذي طوره ليفي ـ شتراوس ، مع أنها لن تكون اياه تماما ، بسبب طبيعة المادة المدروسة ، من جهة، والغرض الذي تستخدم الطريقة لتحقيقه من جهة أخرى (٢٩) . ويمكن لمثل هذا التطبيق أن يبلور باحد الشكلين التاليين :

١ ـ يستطيع الباحث ان ياخذ عددا كبيرا من القصائد متعددة الابعاد ـ اكبر عدد ممكن عمليا ـ ويعزل وحداتها المشكلة ، ثم يستخدم الطريقة المطبقة اعلاه ليشكل وحدات مكونة اجمالية تتألف من العلاقات المميزة في كل وحدة مشكلة (هذه العلاقات التي توضع الآن في الاعمدة الملائمة لتشكيل حزما من العلاقات) وتنتج هذه الطريقة مخططا ثلاثي الابعاد ، يستخدم البعد الثالث منه لتحليل الوحدات المشكلة بوصفها عناصر من بنية القصيدة من حيث هي كل شامل . ويمكن للتحليل بعد ذلك أن يتجه اتجاه الدراسة المقارنة ، وهو قادر على أن يلقي ضوءا كاشفا على قضايا هامة : كدور التراث في عملية الخلق الشعري، والمعاينة الفردية لموضوعات « تقليدية » معينة (٣٠) ، والانساق البنيوية في القصيدة ، على سبيل المثال لا الحصر .

٢ ــ يستطيع الباحث ان يطبق الطريقة على قصيدة واحدة يفترض انها ، في مرحلة مبدئية على الاقل ، تمتلك بنية « أسطورية » ؛ وتسجل في المخطط جميع الوحدات الاولية المميزة في كل وحدة مشكلة ؛ ثم تنظم أعمدة ملائمة ، خالقة هكذا (بوصفها حزما من العلاقات) الوحدات المكونة الاجمالية للقصيدة .

وسواء أطبقت الطريقة بالشكل الاول او بالشكل الثاني ، فان الوحدات الاولية ينبغي ان تحلل وتكتنه اكتناها متقصيا حذرا من اجل ان يكشف كون أي منها تحولات Transformations. لعلاقات أخرى ، أكثر حسية ، من بين العلاقات المتعددة في القصيدة . وثمة مثلان واضحان على التحولات التي تطرأ في الشعر الجاهلي : هما موضوعا الفخر والمديح اللذان يبدوان لهذا الكاتب تحولين للقوة الخالقة للحياة في التصور الجاهلي للكون هذه القوة التي تنسب الى عناصر اخرى في الطبيعة . ولن يناقش هنا هذا الجانب الحيوي من جوانب البنية لانه يحتاج الى معالجة متقصية مستقلة لامجال لانجازها الآن .

١ ـ ٩

سوف أطبق الآن طريقة التنظيم كما هي موصوفة في (٢) أعلاه على القصيدة ــ المفتاح. بعد ذلك ، ساحاول تحليل وحدتين مشكلتين في قصيدتين : القصيدة ــ المفتاح وعينية أبي ذؤيب الهذلي التي نظمها بعد موت أولاده . والوحدتان المشكلتان اللتان أخترهما للدراسة هما أ ــ قصة حمار الوحش وأتانه ، التي تروى في كلا القصيدتين ، وقصة البقرة الوحشية في القصيدة ــ المفتاح ، والثور الوحشي في عينية أبي ذؤيب .

مخطط (٢)

التفسخ			
الماء يجف ـ الخصب يتلاشى من الديار .	القبيلة تهجر الديار تبحث عن الخصب (الرجل والمراة يمضي كل منهما مع قبيلته) .	القبيلة تصل ارض الخصب	القبيلة تتجاوز الموت وتفوز بالبقاء تتابع طريقة الحياة نفسها (الرجل والمراة متباعدان ، علاقتهما مصرومة)
الاتان تحمل المطر يسقط على الاطلال بعد موت الارض ضروع البقرة الوحشية تجف لانها لم تعد ترضع ولدها	الذكر والانثى (حمر الوحش) يغادران القطيع (حفاظا على الجنين) الحيوانات الآن في سياق الاطلال ، والاطلال مخصبة . الانثى تتبع الذكر والقطيع ، تاركة الولد وحده	الحمار والاتان يصلان ارض الخصب بعد شتاء قاس وحر شديد الحيوانات في سياق الخصب في وسط الاخضرار ووفرة الماء تحرم البقرة من متعة الحياة تهاجمها الطبيعة ، والحيوانات ، والانسان	الحمار والاتان يتجاوزان الموت يفوزان بالبقاء ، وينقذان الحياة (يولد الجنين ؟) الحيوانات كلها تتوالد ، سلام وتناغم البقرة تخسر ولدها الذي يفترسه السبع ، لكنها تنجو بعد عذاب طويل. تقتل الكلاب .
الفصول تتغير ، تحل مجاعة الشتاء. سلامة القبيلة تصبح مهددة الزمن يتغير ، الزمن يمر ، الرجال يتغيرون، يصبحون لئاما يوفرون المال .	الانسان يهجر الارض ، في جوع وياس القبيلة تتبع سنة الاجداد		الشاعر يحمي المحتاجين ويمنحهم الطعام (بقتل الناقة دون صيد) . والقبيلة تفعل الشيء نفسه الشاعر يحمي الحياة والقبيلة . الشاعر ينفق المال على الخمر القبيلة وحدها تؤكد الاستمرارية ، قيمها وامجادها تنحدر من ماض بعيد (الاجداد) وتستمر الآن وفي المستقبل عبر الاطفال . السماء والقبيلة فقط ابديتان .
الطبيعة تموت وتجدد نفسها ، الحيوانات تموت ، الزمن يمر ، لااستمرارية في اي شيء ، الا في الطبيعة الميتة .			

تابع مخطط (٢)

الحياة في الطبيعة نفسها فصلية (دورة) وهكذا فهي توال بين الموت والحياة ، فهي الآن متقطعة .	كل الذوات تبدا الرحلة معانية من عاهة او نقص من نوع ما .		خالق السماء هو نفسه من بني مجد القبيلة. كل الذوات تصل السلامة ، انما بعد عناء وعذاب وخوف فقط ، لكنها جميعا تبقى في سياق التهديد الدائم . الموت / اللاستمرار الحياة / الاستمرار

مخطط ٣ حمار الوحش : (ذكر ـ انثى)

القصيدة المفتـاح (ل)

التغير ـ الرحلة الانثى تحمل (الحمل هو ايضا عاهة، لانه يضعف)	الذكر والانثى يغـادران القطيـع ، ينجوان بالجنين (بحثا عن مكان جديد للخصب ؟)	الذكر ضعيف ، لطم وضرب من قبل الذكور الاخرين . الانثى تخضع له بعد شيء من المقاومة.	بعد ستة أشهر من البحث الذكر والانثى يصلان الماء ومكان الخصب. (لاصيادين ، لامهاجمين الا ان ثمة خطـرا يتمثـل في القصـب المحيط بالنبع) .
	عينية ابي ذؤيب (ع)		الحيـاة
التغير ـ الرحلة المكان المخصب يجف ، لا ماء ، لامرعى	الذكر والانثى يذهبان بحثا عن مكان الخصب ، عائدين الى المكان القديم الذي يعرف الذكر انه خصيب .	الذكر يمثل ذروة من القوة ، لهاربع اتان ، كلها تخضع له . الاتان مليئة عافية ، لاحمل لسنوات عديدة .	تصل جميعا نبع ماء عذب . لااشارة الـى زمـن الرحلـة . الصيـادون يهاجمونها عند الماء . الذكر لايستطيع حماية الانثى ، حتى حين تبحث عـن الحماية في جسده تقتل الحمر كلها. الذكر ايضا يقتل . الموت

مخطط ٤ البقرة الوحشية ـ الثور الوحشي

ل ـ التفير ـ الرحلة الانثى لها ولد . تتبع الذكر والقطيع. تفقد ولدها . تبدأ الرحلة بحثا عنه (الولدافترسته السباع) . تبدأ بماهة (القلق ، الخوف ، الموت) تقضي اسبوعا في البحث . ضروعها تجف .	الطبيعة تهددها . تختبىء بين الاشجار، تحتمي من المطر والريح الطبيعة مهدد وملاذ .	تغادر الاشجار في الصباح . الصيادون يطلقون كلابهم .	البقرة تصارع الكلاب لتنجو بحياتها. تقتل كلبتين . تنجو . (الا أن الصيادين مايزالون هناك لكنهم لا يطلقون سهامهم) . (الحياة)
ع ـ الثور تفزعه الكلاب . مفرد ليس مع قطيع . لا انثى له وهو مليء قوة وحياة (يبدأ بماهة) ـ (القلق ـ الخوف) .	الطبيعة تهدده ، الثور يختبيء بين الاشجار ، يحتمي من المطر والريح. الطبيعة مهدد وملاذ .	يغادر الاشجار في الصباح . الصيادون يطلقون كلابهم .	الثور يصارع الكلابلينجو بحياته . يقتل احدهما تهرب الكلاب الاخرى . الصيادون يهاجمون الثور بسهامهم. الثور يسقط قتيلا . (الموت)

٩ ـ ٢

تجلو حزم العلاقات الموجودة في المخطط (٢) فروقا جوهرية بين رؤيا لبيد ورؤيا أبي ذؤيب للوجود ، وللثنائية الضدية الاساسية : الحياة / الموت . ابو ذؤيب يرى الموت الواقع الحتمي والنهائي الذي لا مفر منه على الاطلاق . والموت . هنا شامل كوني وطاغ طغيانا مطلقا ، يسحق كل صور الحياة . وليس بمقدور حيوية الانسان والحيوان ان يحمياهما ضد القوة المصرية النهائية للموت . الانسان يعجز عن درأ الموت وحماية نفسه ، تماما كما يعجز عن درأ الموت عن الاخرين ، مهما بلغ حبه لهم وحنينه لانقاذهم . وينطبق هذا على عالم الحيوان . الاب لا يقدر على حماية الابناء ، والانثى لا تقدر على حماية الذكر ، والذكر لا يقدر على حماية الانثى . وليس ثمة من طريقة لتجنب حقيقة الموت ومأساويته حتى حين يكون الانسان (او الحيوان) وجودا فردا قائما بذاته في معزل عن الآخرين ، قويا شجاعا . كما انه ليس ثمة من طريقة لتجنب الموت من خلال الآخرين . فالموت سيسحق الفرد ـ في ـ الجماعة . وسوف يلقى أعنف الاقوياء واشدهم من يوازيه قوة وبطولة . ولن ينجو أحد منهما (على عكس ما يتوقع من نجاة الثاني) ذلك ان الاول سيدمر الثاني والثاني الاول في اللحظة الخاطفة نفسها (فتخالسا نفسيهما ..) . وكذلك فان البحث عن ملجأ ومهرب في الاخرين هو ايضا عبثي . فليس هناك من توسط ذي معنى بين الحياة والموت : والحمل والانجاب ، لن يفعلا شيئا الا تعميق المأساة وزيادتها حدة حين يقرب الموت اخيرا ضربته . الطبيعة ايضا تموت ، لكنها تجدد نفسها في دورة من الجفاف والخصب . الا ان ذلك لا يقدم اي عزاء . « لو ان شيئا ينفع »(٢١) يصرخ الشاعر محولا هذه الصرخة الى ركيزة بنيوية اساسية تقابلها ركيزة اخرى تطفى على بدء كل شريحة من شرائح القصيدة : « والدهر لا يبقى على حدثانه » أحـد . والشاعر يدرك أن « لا شيء ينفـع . » فالقيم الاخلاقية ، والشهرة ، والنبل والسمعة الحسنة لا تعاين بوصفها منابع للعزاء ، كما هي عند شعراء آخرين (٢٢) .

اما رؤيا لبيد للوجود ، للحياة والموت ، فانها أكثر كثافة وتشابكا وتعقيدا . فهي رؤيا للعالم بما هو كون من المتناقضات والمفارقات . يكاد يكون كل شيء ، كل كائن حي ، ذا طبيعة ثنائية تكمن فيها بذور الموت والحياة وتنمو معا في تزامن مطلق . البذور تتشابك وتلتحم في صراع ابدي . والوجود الانساني وجود من التوتر اللحلولي الدائم ، وجود على شفار السيف : الحياة والموت يلتمعان على كلا جانبي النصل . الا أن الانسان لا يخضع للموت ويستسلم ، ولا يغرق وجوده في احتفال كامل غامر بالحياة . ففي وسط الموت يظل على وعي حاد بحضور الحياة . والموت ليس قائما على الطرف الآخر لرحلة يقوم بها الانسان محتفلا

بالحياة الى أن تجيء لحظة موت الحيوية : بل ان الانسان ليتحرك في سياق الموت وحلقته كل لحظة من لحظات وجوده (٢٢) .

الا ان لبيد ، على عكس أبي ذؤيب ، يرى قوى معينة تشكل توسطا بين الحياة والموت : فالتوالد يؤكد الحياة في قلب الموت ، وقد ينفي الموت ويتجاوزه عبر التناغم والحب اللذين يمكن أن يوجدا ؛ الا ان هذا النفي نفي مؤقت . ويمنح تجدد الحياة ، كما يتجسد في الدورة الموسمية في كلا الطبيعة والانسان ، بعدا جديدا للحضور المتزامن للحياة والموت في كل شيء. هكـذا تكون الاستمرارية ممكنة عبر التجدد الفيزيائي للحياة ــ الحمـل والانجاب وعودة الخصب ــ وعبر القوة المانحة للحياة للقيم الاخلاقية ونظام التصورات اللذين يبدوان تحولا من تحولات الاستمرارية الفيزيائية للحياة عبر التوالد . ويعاين التناغم والحب معاينة قوى مليئة بالمعنى والاستمرارية في عالم الانسان ، وفي الطبيعة ، وفي عالم الحيوان . (فالمطر يمنح الارض الميتة حياة متجددة ، والارض تمنح الحيوان حياة جديدة ــ وهكذا يصبح الحمل والانجاب ممكنين وكذلك تصبح الاستمرارية . والانسان أيضا ينقذ الحياة ــ حياة المحتاجين، والمعدمين بالاضافة الى حياته هو .) وعـن طريق توحيد هويته بهوية القبيلة ــ التناغم والوجود الآمن المسالم ــ ينجو الانسان الفرد ويبقى ويساعد القبيلة على النجاة والبقاء . لذلك تكون علاقة الأم / الطفل محورا مركزيا في رؤيا لبيد كلها للوجود : العطف ، والحنان، والرعاية والتناغم تخلق الغبطة والأمن والاستمرارية في الحياة . والاهمال والتوتر يأتيان بالعناء والعذاب والعقاب ــ من قبل الطبيعة،والحيوان،والانسان (مصير البقرة الوحشية التي أهملت ولدها فافترس) . الا ان ثمة قوى للاستمرارية هي ، في أحسن الحالات ، موسمية ، كما هي الحال في تجديد الطبيعة للحياة . وهذه القوى ، بهذا المعنى ، متقطعة لا استمرارية في الوقت نفسه . والذات الوحيدة المستمرة المالكة للديمومة ، والتي تؤكد استمراريتها هي واستمرارية الزمن اللامتقطعة والكلية ، هي القبيلة . فالقبيلة تتبع السنة التي سنها الاجداد ، في قيمها ونظام ايمانها وتصوراتها ، وهي تورث هذه السنة للاجيال الجديدة . والقبيلة مستمرة على مستويين : مستوى البقاء الفيزيائي والاستمرار الفيزيائي (التوالد ، الحماية) كما يحدث في حالة ذوات أخرى ، ومستوى القيم الاخلاقية ونظام الايمان ، حيث تكمن فرادتها وتميزها عن الذوات الأخرى . لا شيء آخر يشارك القبيلة هذا المستوى الثاني من مستويات الاستمرارية ، وخصوصا الفرد ، فالفرد عاجز عن الاستمرار فيزيائيا عجزه عن تأكيد استمرارية القيم التي يؤمن بها . ومعنى بقائه الوحيد هو التوحد المطلق بين هويته ونظام قيمه وبين هوية القبيلة ونظام قيمها .

وأخيرا، يؤمن لبيد بان هذا الواقع المعقد يصدق بالنسبة للطبيعة نفسها ايضا.فالطبيعة تمنح الحياة وتنفيها ، وليس في يد الانسان مـن حيلة للتأثير على مجراها فهو يخضـع

ويستسلم استسلاما مطلقا للطبيعة ، أي للزمن ، ويعاني تجربة المأساة الدائمة للبحث الأبدي عن مصادر جديدة للماء ، والمرعى ، والطعام ــ عن مصادر جديدة للحياة .

٩ ــ ٢

في نهاية هذا التحليل للقصيدتين المدروستين ، قد يكون من الشيق أن يشار الى حقيقة تثير الاهتمام ، وهي أن كلا من الشاعرين ، لبيد وأبي ذؤيب ، كان شاعرا جاهليا عاش ايضا في الاسلام . الا ان الاول الف معلقة في الجاهلية ، بينما الف الثاني عينيته بعد الاسلام وبعد أن كان هو قد أسلم . وهنا يبرز سؤال مهم : هل يمكن عزو الفرق بين رؤيا الشاعرين الى السياق الثقافي ، والفكري ، والاجتماعي الذي كتبت فيه كل من القصيدتين؟ وكيف ؟ ايمكن أن يفسر الغياب المفاجيء من قصيدة أبي ذؤيب لاي اشارات الى وحدات أكبر من وحدة الذكر ــ الانثى ، والاب ــ الابن ، وتفسر حقيقة كونه لا يتصور القبيلة او الذات الجماعية بوصفها قوة من قوى الحفاظ على الحياة والاستمرارية ، في اطار انهيار القبيلة وتفككها مــن حيث هي وحــدة للتفاعل الجماعي ، والولاءات ، وانظمة الايمــان والتصورات والحماية المتبادلة في السنين الاولى بعد ظهور الاسلام ؟ واذا كان هذاالتفسير معقولا ، فهل يمكن أن يقترح أنه ، في حالة هذا الشاعر الفرد على الاقل ، لم تتكون وحدة اخرى لتحل محل القبيلة ولم يكن هناك توحد بين هويته وبين المجتمع الاسلامي الجديد او تصور لهذا المجتمع بوصفه وحدة للاستمرارية والحفاظ على الحياة ونظم الايمانوالقيم؟ يبدو محتملا ان رؤيا الهذلي القائمة للوجود ، للقوة المصيرية الحتمية للموت ، ولعبثيــة جميع الجهود لنفي الموت ، كانت نتاجا لفقدان القبيلة من حيث هي وحدة فيزيائيــة ورمزية حافظت على الحياة ونظام القيم الذي خلقه الاجداد ، ولفقدان اولاده ، ايضا من حيث هم وحدة فيزيائية ورمزية يستمر عبرها نظام القيم والتصورات ويستمر عبرها الشاعر نفسه والقبيلة من خلاله . لقد بقي الشاعر مهجورا في عزلة مطلقة ، عزلة عن كلا الماضي والمستقبل ، وتجسدت هذه العزلة المطلقة نفسها في بنية قصيدته وفي الرؤيــا الوجودية التي تجلوها هذه القصيدة .

١٠ ــ

في المقطع المشهور الذي أشير اليه في مطلع هذه الدراسة ، نقل ابن قتيبة الراي القائل ان الشعراء نظموا قصائدهم بطريقة محددة ، بادئين بذكر الديار المهجورة والاطلالومنتهين بمدح ممدوح مافضلوه عن كل من عداه (٢٤) . وليس هناك عدد كبير من النصوص في تاريخ النقد العربي والشعر العربي اقتبست أكثر من هذا النص او أسيء فهمها أكثر من هذا النص . فما كان رأيا متوازنا ذا صفة وصفية صرف وطبيعة نسبية حول الى رأي مطلق، محدد ذي طبيعة تقييمية وارشادية تقنينية . وقد غض النظر اولا عن كون ابن قتيبــة

يعلن بوضوح انه ينقل رأيا لبعض أهل الادب ، كما غض النظر عن كون مقطعه يصف ملمحا لوحظ وسجل من ملامح طريقة النظم المتبعة في مرحلة سابقة على عصره ، اي واقعاتاريخيا، محاولا أن يكتنه السبب الذي جعل الشعراء ينظمون قصائدهم بتلك الطريقة الملحوظة . الا أن الاهم من هذا كله هو أن المقطع الذي يقتبسه ابن قتيبة لايقرر أن ثمة قسما من القصيدة هو مقدمة لقسم آخر هو غرض القصيدة الرئيسي ، وأن هذه الحقيقة المهمة لم تدرك ادراكا واسعا في الدراسات النقدية والتاريخية . ويمكن ان يمثل على الطريقة التي يروي بها الرأي المتمثل في مقطع ابن قتيبة بهذا الاقتباس من احدى الدراسات الحديثة جدا للموضوع .

« يؤكد ابن قتيبة (ت. ٨٨٩ م) ان القصيدة يجب ان تكون لها ثلاثة أجزاء (النسيب، الرحيل والموضوع الحقيقي) وأن الشاعر يجب ، علاوة على ذلك ، ان يحتفظ بتوازن بين كل جزء والجزء التابع له ... » (٣٥) (تأكيد الالفاظ لي) .

ونظرة سريعة الى مقطع ابن قتيبة تظهر فورا(١) ـ انه لا يؤكد ان القصيدة يجب أن تكون لها ثلاثة اجزاء ؛ (٢) ـ انه لايعلن ان القصيدة تحتوي على « موضوع حقيقي »يسبقه جزءان آخران ليسا « موضوعين حقيقيين » ؛ وبالعكس تماما ، فانه يؤكد ان « الشاعر المجيد من سلك هذه الاساليب ، وعدل بين هذه الاقسام ، فلم يجعل واحدا منها اغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء الى المزيد . » (٣٦)

وجلي ان الرأي الذي ينسبه مونرو الى ابن قتيبة رأي متناقض : فالقصيدة لايمكن أن يكون لها « موضوع حقيقي » + مقدمة ثم تكون في الوقت نفسه متوازنة بين المقدمة والموضوع الحقيقي من حيث التركيز المتساوي والنمو المتساوي لكل جزء . فالمقدمة ، اي مقدمة ، ليست مساوية في اهميتها للموضوع الحقيقي . كما أن ابن قتيبة لايقول ان القصيدة يجب أن تكون لها ثلاثة اجزاء : فهو يذكر اربعة عناوين يضم تحتها عددا كبيرا جدا من الحالات الوجودية ، والانفعالات والتجارب (٣٧) . كما أنه أيضا لايصوغ رأيه بطريقة تعليمية تقنينية ، بل يقول « ان الشاعر المجيد من سلك هذه الاساليب . » (٣٨). الا أن المسؤول عن هذه الدرجة الكبيرة من اساءة الفهم لمقطع ابن قتيبة هو اخفاق الباحثين الذين اتيحت لهذا الكاتب مراجعة اعمالهم في ادراك الحقيقة التالية : ان ابن قتيبة في مقطعه لايصف بنية القصيدة ، بما هي شيء مطلق ، بل يصف بنية قصيدة المديح فقط . وهذه الحقيقة من الجلاء في مقطعه بحيث ان المرء لايستطيع الا ان يشعر بالدهشة لكونها لم تدرك.

من المحتمل جدا ان تكون القصيدة الجاهلية ، بسبب اساءة تفسير مقطع ابن قتيبة ، قد اعتبرت وجودا مفككا لايمتلك الوحدة ، ومؤلفا من جسم هو موضوعه الحقيقي ، او غرضه ، ومن اجزاء خارجية ، يفرضها تراث شعري تقليدي صارم ، تشكل المقدمة التي

تقود الى النقطة المحرقية . ويؤمل ان تكون الدراسة الحاضرة قد اظهرت ان هذه النظرة الى القصيدة الجاهلية ليس لها مايدعمها او يسوغها . ينبغي أن تكتنه القصيدة من حيث هي بنية كلية دالة ، تفعل وحداتها المكونة بطرق يمكن اكتشافها مجسدة طريقة فردية في معاينة الواقع وصورة للعالم القائم في لحظة الخلق في وعي الشاعر . وفي هذه البنية ، ليس هناك من وحدة يمكن ان توصف بانها النقطة الرئيسية او المحرقية للقصيدة .وينبغي الا تدرس الوحدات المشكلة تتابعيا او بصورة انعزالية ، بل بما هي عناصر في وجود معقد متشابك لايمكن تحديده الا حين نصوغ هذه الوحدات في وحدات مكونة اجمالية تشكل حزما من العلاقات . وينبغي أن نؤكد هنا حقيقية جوهرية ، هي ان الوحدات المشكلة ، كما اظهرت الدراسة المقارنة للقصيدة ـ المفتاح وقصيدة ابي ذؤيب ، تعاين وتعالج بطرق مختلفة باختلاف الشعراء ، وان المعاينة الفردية لدى كل شاعر تفرضها طبيعة رؤياه الجوهرية نفسها وطبيعة الدور البنيوي الذي يسنده الى الوحدات المشكلة خلال عملية تجسيد هذه الرؤيا الفردية عبر القصيدة بما هي بنية كلية دالة . وهكذا فان وحدة الاطلال لاينبغي ان تعتبر نغمة استهلال وتقديم يعزفها كل شاعر في كل قصيدة ينظمها . فهذا التصور تصور خاطىء يمكن لاي دراسة احصائية بسيطة ان تفنده .

ومن المنظور المطور في هذه الدراسة ، تجلو القصائد التي قام هذا الكاتب بتحليلها ملمحا من ملامح القصيدة متعددة الابعاد يؤسس رابطا شيقا بين بنية القصيدة وبنية الاسطورة . ولملاحظات ليفي ـ شتراوس حول هذا الجانب من جوانب الاسطورة أهمية قصوى ؛ وقد تبرهن هذه الملاحظات عن قدرتها على فتح آفاق جديدة لدراسة الشعر الجاهلي . وقد يكون مفيدا الآن اقتباس واحدة من اكثر هذه الملاحظات قدرة على الكشف. يقول ليفي ـ شتراوس ان دارسي الاسطورة أساؤوا فهم :

« الخصيصة المميزة للاساطير ، وهي بالضبط التصريح التاكيدي الذي ينتج من تكثير multipliation مستوى واحد من طريق مستوى او مستويات اخرى ،والذي يؤدي ، كما هي الحال في اللغة ، وظيفة الاشارة الى مجالات من المعنى .

« والبنية الشرائحية للاسطورة ، التي لفتت الانتباه اليها في عمل سابق ... تسمح لنا بمعاينة الاسطورة باعتبارها محورا للمعاني التي ترتب في خطوط او اعمدة الا ان كل مستوى فيها يشير الى مستوى ما آخر باي اتجاه قرئت الاسطورة . وبالطريقة نفسها ، فان كل محور للمعاني يشير الى محور آخر ، كل اسطورة الى أساطير أخرى .

واذا طرح الآن السؤال : « الى أي معنى نهائي تشير هذه المعاني المتبادلة الدلالات ما دامت ، في التحليل الاخير وبما هي كل شامل ، لابد أن تشير الى شيء ما » ؟ فان الجواب

الوحيد الذي يبرز من خلال هذه الدراسة هو أن الاساطير تدل على العقل الذي يخلقها ويثميها باستخدامه للعالم الذي هو نفسه جزء منه . وهكذا فان ثمة انتاج متزامن للاساطير نفسها ، من قبل العقل الذي يولدها ، وانتاج مماثل من قبل الاساطير لصورة للعالم هي الآن وفعلا كامنة موروثة قائمة في بنية العقل » (٣٩) .

١١ –

يسوغ التحليل المقدم فيما سبق تصور معلقة لبيد قصيدة لا تتحرك حركة تطور وتقدم، بل حركة تتنامى عبر الانفساح والاتساع والتوازي ؛ وما يقصد هو ان القصيدة لا تبدأ ، بطريقة القصة في القرن التاسع عشر مثلا ، من نقطة (أ) ـ وهي نقطة بداية ـ لتمر عبر نقطة (س) ، هي نقطة الذروة ، ثم تترامى نحو حل للحركة الذروية في نقطة (ي) . حركة القصيدة حركة اتساعية بالمعنى الذي تكون به الدوائر التي يخلقها سقوط حجر على سطح بركة هادىء . حركة اتساعية : نقطة التوتر ، أي القوة المولدة الدافعة ، هي مركز كل الدوائر. الا ان الدوائر لا تقود في حركة واحدة تطورية من (أ) الى (س) ثم (ي) . وحركة القصيدة أيضا حركة تكرارية بسبب وجود بنى متوازية فيها ، او بالاحرى ، مظاهر تعبيرية لما هو جذريا بنية التجربة ذاتها في القصيدة كليا . وكل شريحة موازية من شرائح القصيدة وحدة مشكلة تمتلك وحداتها الاولية الخاصة بها وهكذا نزولا الى اكثر وحدات البنية بساطة : الجمل . فبنية القصيدة اذن مفتوحة ويمكن لذلك وصف القصيدة بأنها قصيدة مفتوحة . وبهذه الطريقة ، يمكن الاشارة الى خصيصة جوهرية لكل الوحدات المشكلة ، هي التالية : ـلا يحدث في اي من الوحدات المشكلة ان تنتهي الحركة بحل كلي مطلق للتوتر الذي يولده تفاعل العلاقات الاساسية في الوحدة . والطبيعة التكرارية للقصيدة تشبه الى درجة غريبة الطبيعة التكرارية للاسطورة ، ونستطيع لذلك ان نقدم هنا تفسيرا لهذه الطبيعة التكرارية هو ذاته التفسير الذي قدمه ليفي ـ شتراوس للطبيعة التكرارية في الاسطورة : «ان وظيفة التكرار هي احالة بنية الاسطورة الى بنية واضحة » (٤٠) وهذه هي أيضا وظيفة التكرار في القصيدة . الا أن القصيدة ، مع ذلك ، تختلف عن الاسطورة في جانب واحد ملحوظ : تمتلك القصيدة خصائص شكلية تخلق روابط خارجية بين وحداتها المشكلة ، وتمنح القصيدة ، بهذه الطريقة ، وحدة خارجية شكلية تظل ، مع ذلك ، أقل أهمية وحيوية من الوحدة التي وصفت فيما سبق من هذه الدراسة . في القصيدة ـ المفتاح ، مثلا تتجلى الروابط الخارجية في العودة الى الجملة الخبرية المباشرة التي تقرر المقارنة بين الناقة ، والحيوانات التي يذكرها الشاعر ، والسحابة ، وفي شكل أكثر طغيانا ودلالة هو تأكيد التوتر الجوهري وحتمية الصراع ضد الموت والزمن (٤١) . وفي قصيدة ابي ذؤيب ،تتجلى الجملة الخبرية التكرارية في تقرير حتمية الموت لابصورة مفهومية معنوية فقط بل في

صورة لفظية كذلك «٤٢» (الركيزتين البنيويتين المذكورتين في فقرة ٩ ـ ٢) . ومهما اتخذت من اشكال ، فان الجملة التقريرية المكررة تمثل دائما نقطة محرقية في التجربة التي تختفي وراء القصيدة ، وفي رؤيا الوجود التي تتجسد فيها . وبهذا ، فان وظيفتها لاتقتصر على احالة بنية القصيدة الى بنية واضحة ، كما هي وظيفة التكرار في الاسطورة ، بل انها تضيء التجربة وتكثفها ، وتعمقها ، وتزيدها حدة وتوترا ، كما انها أيضا ، في الغالب ، تعممها وتمنحها صفة كونية (تكونتها) وتعلن أنها مطلقة .

ثمة ملمح أخير من ملامح البنية في القصيدة : هو عدم توحد هوية وحداتها المشكلة . ويبدو ان عدم التوحد هذا يجلو فروقا في موقف الشاعر او شعوره بازاء العلامات التي توجد في كل وحدة مشكلة وبازاء العلاقات التشابكية بين هذه العلامات. الا ان عدم التوحد في هوية الوحدات المشكلة لا يغير الشخصية الاساسية لهذه الوحدات : وهي كونهاتؤكد، عبر انفتاحها ، رؤيا الشاعر الجوهرية للوجود بما هو توتر ازلي قائم كل لحظة ، وثنائيات ضدية ، ومفارقات . وهذه الرؤيا للوجود هي المسؤولة عن توليد الحس العميق الحاد ، الذي نعانيه حين نقرأ القصيدة ، بان الزمن كله زمن حاضر : لان الزمن كله حركة بين التغير والاستمرارية ، بين الموت والحياة . وينعكس هذا ، على المستوى اللغوي ، في الانتقال المستمر من الزمن الماضي الى الزمن الحاضر . وعلى مستويات اخرى ، تتجسد الطبيعة الحاضرة للزمن فيما قد يكون غيابا مطلقا لزمنين آخرين من الشعر الجاهلي هما : (١) زمن الطفولة ـ وهو زمن حقيقي ، تكامل تشكله ، ماض ويصعب جدا ان يعامل معاملة الزمن الحاضر ، (٢) اي زمن مستقبلي حقيقي .

١٢ ـ

اخيرا تدفع قضية الزمن في القصيدة الى التامل والتساؤل حول طبيعة هذا الزمن . لقد طرحت هذه الدراسة فيما سبق مفهوم كون الزمن كله زمنا حاضرا . ويصف ليفي ـ شتراوس زمن الاسطورة بانه ، مثل زمن اللغة ، قابل للانعكاس وغير قابل للانعكاس في الوقت نفسه «٤٣» . أين يقف زمن القصيدة من حيث علاقته بزمن الاسطورة ؟

تشير القصيدة في وحدة الاطلال وفي وحدة الرحيل دائما الى احداث وقعت في ماض بعيد . والماضي ، بهذه الطريقة ، يشير الى زمن غير قابل للانعكاس ؛ ورغم ذلك ، فان اللحظة الحقيقية لهاتين الوحدتين ليست زمنا ماضيا لانها تمتد الى لحظة القصيدة نفسها حيث يبتديء الزمن الحاضر وتفرض شكل هذا الحاضر وتصوغه . وهذه اللحظة هي ايضا لحظة متكررة . من هنا فانها ماض وحاضر ومستقبل . وبهذه الطريقة فانها تكون قابلة للانعكاس . ومن الشيق والدال أن القصيدة ، في مكان ما في وسطها ، تدخل الزمن

الحاضر ثم لاتغادره أبدا ! وهي ايضا تنتهي في الحاضر . والزمنان المشار اليهما هما زمن الاطلال ـ التغير وموت الخصب ـ وزمن القبيلة ، قيمهاواستمراريتهاوحفاظهاعلىالحياة. وفي الشعر الجاهلي تتحرك القصيدة متعددة الابعاد دائما من اللحظة الاولى الى اللحظة الثانية . وليس ثمة امثلة بقدر مااستطعت أن اتحقق ، تتحرك فيها القصيدة من اللحظة الثانية الى اللحظة الاولى ، أي من القبيلة وقيمها لتنتهي بالاطلال . ولايبدو أن السؤال التالي قد خطر للشراح والمعلقين على الاطلاق : لماذا لاتحدث هذه الحركة ابدا ؟ وما هي دلالة انتفائها ؟ بناء على كل مااقترحته هذه الدراسة حتى الآن ، يبدو أن الجواب هو التالي : ان البنية الكلية للقصيدة تقع بين قطبين من التطورات :

التغير (تدمير الحياة والطبيعة)والقبيلة(التي تشكل الحركة المعاكسة لتحفظ الحياة)(٤٤)

وهكذا تحقق القصيدة توازيا وتحل تناقضا اساسيا : الطبيعة تخلق الحياة والخصب ، والماء ، والمرعى ، والطعام / والقبيلة تستهلك كل ماتخلقه الطبيعة ، ثم تهجر الارض (لانه ليس ثمة من زراعة) لتبحث عن أماكن جديدة خصبة . هكذا تقتل القبيلة الطبيعة ولاتفعل شيئا لتعيد خلق الحياة فيها من جديد .

لكن الطبيعة نفسها تنفي الحياة ايضا وتحرم القبيلة من الخصب وتجبرها ، هكذا ، على أن تعاني عذاب البحث المضني وأحيانا هلاكه . وهذه العلاقة من التناقضات اذا كانت التناقضات حقيقية فعلا وبقيت حادة في حقيقتها ، تجعل الحياة محالا مطلقا(٤٥) . وهكذا فان توسطا من نمط مايصبح ضرورة حتمية من اجل حل التناقضات . وهذا التوسط هو القصيدة نفسها . فالقصيدة تتحرك من الطبيعة الميتة ، وتخلق الحياة والخصب ـ على صعيد تخيلي (٤٦) ، كما أظهر تحليل وحدة الاطلال ـ ثم تتحرك الى زمن القبيلة لتحتفل بدورها في خلق الحياة والحفاظ عليها . ومن هنا فان زمن القصيدة قابل للانعكاس اما بنيتها فغير قابلة للانعكاس . والحركة من القبيلة ، وقيمها ، وتاكيدها للحياة الى الاطلال وموت الخصب حركة لم يقم بها أي شاعر عربي . لان فعل ذلك يعني عكس مسار الرحلة من اتجاه البحث عن الحياة الى اتجاه البحث عن الموت الفناء .

اشارات :

١ ــ را. **الشعر والشعراء** . تح . احمد محمد شاكر ، دار المعارف (القاهرة، ١٩٦٦) ص ٧٤ ــ ٧٧ .

٢ ــ **قا** . الملاحظات الذكية التي يبديها احسان عباس حول مقطع ابن قتيبة في **تاريخ النقد الادبي عند العرب**، دار الامانة ــ مؤسسة الرسالة (بيروت ، ١٩٧١) ص.ص ١١١ ــ ١١٤ .

٣ ــ **را** . مناقشة مفصلة لهذه النقطة في في كمال ابو ديب **نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية** ، اطروحة دكتوراه ، جامعة اكسفورد ، ١٩٧٠ ، مج ٢ ؛ ص ص ٥٨٤ ــ ٦٠٢ ، حيث تناقش احدى المحاولات القليلة الواعدة ، وهي محاولة مصطفى بدوي . الا أن آراء بدوي حول الوحدة في معلقة لبيد آراء سلبية .

٤ ــ **را.** ، مثلا ؛ دراسة طه حسين لمعلقة لبيد في حديث الاربعاء ، **الاعمال الكاملة**، دار الكتاب اللبناني ، مج ٢ ؛ (بيروت ، ١٩٧٣) ص. ص . ٢٢ ــ ٤٢ . لمة عملان ثريا المهد حول الموضوع ، احمد كمال زكي ، شعر الهذليين في **العصرين الجاهلي والاسلامي** ، دار الكاتب العربي (القاهرة ، ١٩٦٩) ؛ خص. ص ص ٢٤٢ ــ ٢٧٢ ، ٢٥٠ ــ ٣٦٠ ؛ ويحيى الجبوري ؛ لبيد بن ربيعة العامري مكتبة الاندلس (بغداد ، ١٩٧٠). لقد اسيء فهم مفهوم الوحدة العضوية وتطبيقه ، خصوصا في اعمال المستشرقين . ويتساءل المرء ، مثلا ، كيف فهم ر. أ. نيكلسن مفهوم الوحدة العضوية حين قدم الملاحظة التعميمية الغريبة التالية : « القصيدة ليست وحدة عضوية : بل ان وحدتها تشبه وحدة سلسلة من الصور صنعتها يد واحدة ، أو ، باستخدام تعبير مجازي شرقي ، من الدرر المختلفة في الحجم والنوعية وقد نظمت في عقد . **تاريخ أدبي للعرب** ، مطبعة جامعة كمبردج (كمبردج ، ١٩٥٦) ص . ٧٦ .

٥ ــ **را.** خصوصا ، الفصل الحادي عشر « الدراسة البنيوية للاسطورة » في **الانثروبولوجيا البنيوية** ، تر. الى الانكليزية كلير ياكوبس وبروك شويف دبل دي ، انكر بوكس ، (غاردن سيتي ــ نيويورك ، ١٩٦٧) . سيشار الى هذا الكتاب من الآن فصاعدا ب (ث ب) ؛ وكتابه « النيء والمشوي » : مقدمة لعلم الاسطورة ، مج ١ ، تر . الى الانكليزية جون و دورين وايتمن ، هاربر اندرو ، هاربر تورتش بوكس (نيويورك ، ١٩٧٠) ويشار اليه بالرمز (ن م) .

٦ ــ حول الشعر الجاهلي بشكل عام ، لاعمال محمد النويهي وادونيس اهمية خاصة. را. النويهي **الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه** ، الدار القومية (القاهرة ، د. ت)

ويشكل عمل ادونيس اعادة اكتشاف وتقييم نقدة للشعر الجاهلي . را. **ديوان الشعر العربي** ، الكتاب الاول ، المكتبة العصرية (بيروت ، ١٩٦٤) المقدمة ؛ وكتابه **مقدمة للشعر العربي** ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧١) .

٧ ـ را. ليفي ـ شتراوس نم ، استهلال ، ص. ص. ١ ـ ٣٢ .

٨ ـ **سا** .

٩ ـ يستحيل اعطاء تفاصيل القصائد المدروسة هنا ؛ وستقدم هذه التفاصيل في الكتاب الذي أعده حول الموضوع والمشار اليه سابقا (**را.** ١ ـ ١ أعلى) .

١٠ ـ سيكون اكثر دلالة أن تؤخذ قصيدة من شعر لبيد نفسه مثلا على ذلك **را.** القصيدة رقم (٣٠) **في ديوان لبيد . را.** أيضا القصيدة رقم (٢) **في ديوان عدي بن زيد العبادي** ، تح . محمد المعيبد ، وزارة الثقافة والاعلام (بغداد ، ١٩٦٥) ص‌ص٢٥ـ٣٦.

١١ ـ **را.** القصيدة في **المفضليات** للمفضل الضبي ، تح . احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون . ط. ٣ ، دار المعارف (القاهرة، ١٩٦٤) رقم . ١٢٦ ؛ص‌ص١٩٤ـ٤٢٩.

١٢ ـ يقصد بـ « الوحدة المشكلة » هنا الحقل الدلالي لذات معينة ، مثلا ، الخصائص التي تنسب الى الاطلال ، او كل شيء يقال عن الناقة .

١٣ ـ يستعار المصطلح **حزم من العلاقات** من ليفي ـ شتراوس ليدل على جانب محدد من تحليل الاسطورة . **را. (ث ب)** ، ص‌ص . ٢٠٦ ـ ٢١٢ .

١٤ ـ **را.** ، مثلا ، **تعليق** الخطيب التبريزي على معلقة لبيد في **شرح القصائد العشر**، تح . فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية (حلب ، ١٩٦٩) ص‌ص . ١٩٥ ـ ٢٥٦ ، وتعليق احسان عباس ، الذي تستقي من الشروح التقليدية ، على القصيدة نفسها في تحقيق عباس للديوان ،**شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري** ، سلسلة التراث العربي ، وزارة الثقافة والاعلام (الكويت ، ١٩٦٢) ص‌ص ٢٧٩ ـ ٣٢١ .

١٥ ـ في **(ث ب)** ، ص ٢٠٦ ؛ كذلك في **(ن م)** ص‌ص . ١٦ ـ ١٨ .

١٦ ـ النسخة التي استخدمت اصلا في هذه الدراسة هي نسخة **الديوان** ، تح . احسان عباس . **را.** هـ . ١٤ اعلاه . الا أن عدم توفر هذه النسخة لدي اثناء اعداد الترجمة العربية اضطرني الى الاعتماد في النص المثبت للقصيدة على نسختها في **شرح القصائد السبع الطوال** لابن الانباري ، تح . عبد السلام هارون ط ٢ دار **المعارف**(القاهرة، ١٩٦٦) ص‌ص ٥١٧ ـ ٥٩٧ والاختلاف بين النسختين من الضآلة بحيث لا اظنه يسبب اشكالا في الدراسة المقدمة هنا .

١٧ ـ وصف حـ. س. كارلايل ، مثلا ، القصيدة بأنها « مرثية ... موضوعها موضوع لابد ان يكون دائما شيقا من وجهة نظر العقل الحساس ـ وهو عودة المرء ، بعد غياب طويل ، الى المكان الذي كان قد قضى سنوات عمره الاولى . وهي في الحقيقة المعادل العربي لـ « القرية المهجورة » . قبس أربري في **القصائد السبع : الابواب الاولى في الادب العربي** ، **الن اندانوين** ، **ما كميلان** (لندن ـ نيويورك ، ١٩٥٧) ص ١٢٤ .

١٨ ـ على طريقة الشراح التقليديين ، العرب منهم والمستشرقين . حين واجهت الشارحين صورة معقدة كهذه ، من الواضح أنهم غضوا النظر عن تعقيدها و « أوّلوها » بطريقة عقلانية ، مجبرين اياها على ان **تعني** شيئا هي في الواقع بذكائها وحذلقتها (لا بدلالتها الحقيقية على الصورة) ، كما يفعل شرح الخطيب التبريزي مثلا الذي يأتي بفكرة ان الاطلال تبدو بالية عارية مثل الكتابة على الحجر حين ينظر اليها المرء من بعيد (ورد . ص ص. ١٩٦ ـ ١٩٧) اما اربري فانه يترجم الصورة الى الانكليزية بما معناه ان مدافع الريان عريت ومازالت تظهر الاثار ، وقد نمت مثل الحروف التي سجلت منذ زمن طويل على حجر (سبق . ص . ١٤٢) . ويخفق ا. و و . بلنت في فهم الصورة ـ او يتجاهلانها ـ مترجمين البيت بما معناه « سجلت في خطوط مثل الكتابة التي تركتها مياه الطوفان » (قبس في سنا . ص ١٤١) . ولا يترجم الصورة بدقة الا اثنان من المترجمين الذين يشير اليهم اربري (را. سا. ص ص. ١٣٧ ـ ١٣٩) .

وهكذا ينفي المتلقون اللغة نفسها ودورها في الخلق الشعري ليركزوا على الفكرة المجردة التي يمكن انتزاعها من الصورة والتي يعتقدون ان الصورة تعبر عنها او انها يجب ان تعبر عنها . وقد يوضح هذا المثل الالية التي أصبحنا من خلالها نتصور الشعر الجاهلي بالطريقة التي نتصوره بها الآن .

١٩ ـ درس كلينث بروكس لغة المفارقة في الشعر دراسة لامعة في كتابه **الاصيص متقن الصنع** هاركرت ، بريس اند وورلد (نيويورك ، ١٩٤٧) ص ص ٣ ـ ٢١ . من اجل دراسات اخرى في لغة الشعر ، را. خصوصا ، **لغة الشعر** ، تح . الن تيت ، رسل اندرسل (نيويورك ، ١٩٦٠) .

٢٠ ـ را. ، مثلا ، دراسة جيمس مونرو للصيغ الجاهزة في شعر لبيد ، في تطبيقه لنظرية باري ـ لورد في الصيغة على الشعر الجاهلي « التاليف الشفهي في الشعر الجاهلي: مشكلة الاصالة » . **مجلة الادب العربي** مج ٣ (ليدن ، ١٩٧٢) ص ص . ١ ـ ٥٣ ، خصـ. ص ٤٧ ، حيث يعتبر مونرو والثنائيات في وحدة الاطلال من المعلقة صيغا جاهزة .

٢١ ـ هذه نقطة مهمة غالبا ما تهمل . يشير البرت . ب. لورد لنقطة مشابهة في مناقشته للتاليف الشفهي ودور الشاعر الفرد ؛ را. **مغني الحكايا** أثينم (نيويورك ، ١٩٦٥) ص. ٨٨ .

٢٢ – را. وجهة النظر المتطرفة التي تتبناها ماري كاترين بيتسن في **الاستمرار البنيوي في الشعر** ، موتون (باريس – لاهاي ، ١٩٧٠) ص . ٧٢ . تقول بيتسن ان الشاعر « ضم » القسمين الاولين (**النسيب** – الذي تعتبر الاطلال جزءا منه ، وهذا خطأ) والرحلة) باعتبارهما شيئا وسميا شكليا ضروريا ، تماما مثل الشكل الصحيح اللائق للتحية » . ولا يمكن لوجهات نظر كهذه الا ان تنزل الضرر بدراسة هذه الجوانب من الشعر الجاهلي ، لانها تخفي دور الخيال الفردي وتثبط محاولات دراسة هذا الشعر دراسة جديدة طرية .

٢٣ – يمكن ان تحلل لغة القصيدة على اكثر من مستوى ، بما في ذلك المستوى الصوتي الصرف . ويقدم عمل بيتسن نفسها بعض الامثلة الشيقة لتحليل الشعر الجاهلي . الا أن أحد أهم الامثلة على تكاثر مستويات التحليل هو دراسة ليفي – شتراوس ورومان ياكوبسن البنيوية لقصيدة بودلير (سونيت) « **القطط** » . **را. مقدمة للبنيوية** تحر . مايكل لين . هاربر فورتشل بوكس (نيويورك ، ١٩٧٠) ص ص. ٢٠٢ – ٢٢١ .

٢٤ – **را.** فقرة ٣ – ٢ أعلى .

٢٥ – يستعار المصطلح وحدة مكونة اجمالية من ليفي – شتراوس ، **را. (ث ب)** ص ٢٠ .

٢٦ – **الوحدات الاولية** هي ابسط العلاقات ضمن كل وحدة مشكلة . ويصاغ هذا المصطلح هنا لخدمة أغراض الدراسة الحالية .

٢٧ – بعض هذه الثنائيات تلك التي اشير اليها بالعلامة ؟

٢٨ – را. البيت ٢٩ .

٢٩ – را. (ث ب) ص‌ص . ٢٠٢ – ٢٠٨

٣٠ – **قا .** حول هذه النقطة راي هاميلتن جب في تناول الشاعر لقسم النسيب (**الادب العربي : مقدمة**) ط . منقحة كلاوندن‌برس (اكسفورد ، ١٩٦٣) ص‌ص. ٢١ – ٢٢ مع راي مونرو التي تستقي من دراسة التاليف الشفهي ، ورد ، ص‌ص . ٤٢ – ٤٣ .

٣١ – او ، كما صيغت بطريقة اكثر حدة وكثافة من قبل شاعر جاهلي آخر هو تميم بن مقبل .. لو ان الفتى حجر . قبس ادونيس **ديوان الشعر العربي** المقدمة، ص١٥ .

٣٢ – **قا .** مثلا مرثية متمم بن نويره في أخيه مالك ، خص . البيتين ٢١ ، ٢٢ ، . في **المجاني الحديثة** ، ط ٢ . الكتبة الكاثوليكية (بيروت ، ١٩٦٢) ص‌ص . ٦٣ – ٦٦

٣٣ – يعبر طرفة عن هذه الفكرة بشكل أكثر حدة وكابوسية في صورة مركزية

في معلقته ، حيث يصور الانسان حاضرا حضورا ابديا في حيز الموت الذي يمسك الانسان بزمام مرخي طرفه في يد الموت يقبض عليه بقوة ، ثم يتابع قائلا :

« اذا شاء يوما شده بزمامه ومن يك في حبل المنية ينقد » .

٣٤ ـ ذات .

٣٥ ـ مونرو ، ورد ، ص ٠ ٤٢ .

٣٦ ـ ورد ، ص‌ص ٠ ٧٦ ـ ٧٧ .

٣٧ ـ هي ذكر الديار ، النسيب ، الرحيل ، والمديح .

٣٨ ـ سا .

٣٩ ـ ن م ، ص‌ص ٠ ٣٤٠ ـ ٣٤١ .

٤٠ ـ شب ، ص ٠ ٢٢٦

٤١ ـ كما في الابيات ٢٤ ، ٢٥ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٢ ، را. أيضا الابيات ٢٠ ، ٢٩ ، ٨١ من أجل تعابير مشابهة لها الوظيفة البنيوية ذاتها .

٤٢ ـ كما في الابيات ١ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٥ و ١٦ ، ٣٧ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٦٥

٤٣ ـ شب ، ص‌ص ٠ ٢٠٥ .

٤٤ ـ قا . تعميم فون غرونبادم السطحي في قوله : « ان القصيدة تكتسب وحدتها بشكل رئيسي عبر شخصية الشاعر الذي يصمم كل جزء من أجزائها الرئيسية لعكس ولاءاته ، وشجاعته ولباقته الخ مباشرة او بصورة غير مباشرة » « علم الشعر عند العرب » في مؤتمر انديانا حول العلاقات الادبية الشرقية ـ الغربية ، مطبعة جامعة انديانا (بلو مينغتن ، ١٩٥٥) ص ٢٢ .

٤٥ ـ قا . ملاحظات ليفي ـ شتراوس حول اغراض الاسطورة (شب) ص ٠ ٢٢٦ .

٤٦ ـ ان البرهنة على كون وحدة الاطلال تجربة تخيلية ذات وظيفة رمزية ، تفتح امامنا احتمالات وامكانيات جديدة للبحث : هل هذا صحيح فيما يتعلق بالبقرة الوحشية والثور الوحشي ؟ هل تمثل هاتان الوحدتان فاعلية للخيال الخلاق بدلا من أن تكون تعبيرا عن ولع الشاعر بوصف مناظر الصحراء وحياة الحيوان فيها ؟ وإذا كان هذا صحيحا . فهل يمكن ان يقترح أن البقرة الوحشية او الثور الوحشي لهما لا وظائف رمزية فقط بل، أيضا ، ترابطات اسطورية ؟ أمن المحتمل ان يكون الشاعر قد استخدم ذواتا كهذه

بوصفها قوى أسطورية او « شخصيات » اسطورية تبتعث القوى الحيوية النفسة للحياة بطريقة لا تختلف كثيرا عن الطريقة الحديثة في استخدام اساطير كأسطورة « وحيد القرن » و « العنقاء » . من الشيق جدا في هذا المعرض ان نلاحظ ان الشعر الجاهلي نفسه يحتوي على اشارات الى الشمس بوصفها غزالة ذات قرون ، او معزى ذات قرون .

وبالاضافة الى ذلك ، فان وحدة الناقة نفسها قد تمتلك وظيفة رمزية ، والوصف التقصي للناقة في عدد كبير من القصائد يمكن هكذا ان يعتبر **وحدة مشكلة** ذات دور اساسي في تشكيل الوحدات المكونة الاجمالية في القصيدة . وقد يكون للناقة في الواقع طبيعة ثنائية :

الحيوان المستخدم في الحياة اليومية من جهة ؛ والشخصية « الاسطورية » التي تبرز في الشعر صورة نمطية عليا archetype من جهة اخرى . وهكذا يمكن ان يكتنه وصف طرفة المتقصي للناقة بوصفه نرشا لا واعيا لكائن صلب ، قوي ، وفوق كل شيء ، كائن ثابت على الواقع الزائل البرمي والحياة الهشة التي تتحرك في سياق الموت كلي الوجود الذي كان طرفة واعيا له وعيا مأساويا في عنفه . وسوف يتابع هذا المنحى في الدراسة في عمل اخر في المستقبل .

م ـ من اجل الرموز المستخدمة في هذه الاشارات : انظر كتابي **في البنية الايقاعية للشعر العربي** (بيروت ؛ ١٩٧٤) .

★ ★ ★

لامية العرب
بين النحل والتوثيق

عادل الفريجات

١ — مدخل :

تحتل هذه القصيدة التي تنسب للشنفري مكانة مرموقة في تاريخ الشعر العربي القديم ، وهي جديرة بالبحث والدرس ، لأنها تمثل حياة الصعلكة خير تمثيل ، ولأنها نشيد شاعر أبي النفس ، حر الطباع ، نفر من قومه ، من بني البشر ، وأراد أن يتخذ له أهلا من الذئاب والنمور والضباع ، لأنهم يكتمون سره ، ويغفرون له ذنبه :

ولي دونكم أهلون سيد عملس ... وارقط زهلول ، وعرفاء جيأل
هم الأهل لامستودع السر شائع ... لديهم ولا الجاني بما جر يخذل

لقد استغنى الشاعر في هذه القصيدة عن الجميع ، ممن خيب آماله، بقلبه وسيفه وقوسه :

ثلاثة أصحاب : فؤاد مشيع ... وأبيض إصليت ، وصفراء عيطل.

وفي هذه الملحمة الشعرية يتيه الشاعر فخراً بنفسه وبمآتيه(١) ، فهو شجاع ، لا جبأ أكهى(٢) جواب آفاق ليس بدارية يلازم عرسه ، ولا يغادر بيته(٣) ، وهو شديد السير(٤)

---

(١) الأبيات : ٧ ، ٨ ، ٩ .
(٢) البيتان : ١٥ ، ١٦ .
(٣) البيت : ١٧ .
(٤) البيت : ٢٠ .

صابر على الجوع كأنه ذئب ناحل(١) عزيز النفس يأبى الضيم(٢) ، وهو كغيره من الصعاليك يأكل قوته بعرق جبينه ، أو بمقامرته بدمه الذي وضعه على راحته(٣) ، وهو أليف هموم(٤) صبور(٥) ، عاقل حليم لا تردهية الجهل(٦) ، ولكنه صاحب غارات على الأغنياء ، غايتها كسب القوت وتأمين لقمة الحياة(٧) .

٢ — خبر الانتحال :

ولكن هذه القصيدة التي تعد من طلائع الشعر الجاهلي ، أختلف في اسم قائلها ، وهي تنسب لغير الشنفري . فقد جاء في كتاب الأمالي لأبي علي القالي الخبر التالي :

« قال أبو علي : كان أبو محزر أعلم الناس بالشعر واللغة ، وأشعر الناس على مذاهب العرب ، حدثني أبو بكر بن دريد : أن القصيدة المنسوبة إلى الشنفري التي أولها :

اقيموا بني أمي صدور مطيكـــم   فإني إلى قوم سواكم لأميـــل

له ، وهي من المقدمات في الحسن والفصاحة والطول ، فكان أقدر الناس على قافية .»(٨)

٣ — دراسة الخبر :

فهذا الخبر يفيد بأن ناظم اللامية هو أبو محرز (خلف الأحمر)(٩) وقد نحلها الشنفري .

(١) البيت : ٢١ و ٢٥ .

(٢) البيتان : ٤٤ ، ٤٥ .

البيت ٢٢ — ٢٤

(٣) البيتان : ٢٣ و ٢٤ .

٤٤ — ٤٥

(٤) البيت : ٤٧ .

(٥) البيت : ٥٠ .

(٦) البيتان : ٥٢ و ٥٣ .

(٧) الأبيات : ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ .

(٨) الامالي ، طبعة بيروت ، ج١ ص ١٥٥ .

(٩) هو خلف بن حيان . كان راوية عالماً بالأدب والنحو والنسب والأخبار ، وهو شاعر كثير الشعر جيده ، وكان يقول الشعر وينحله المتقدمين ، قال عنه أبو عبيدة : خلف الأحمر معلم الأصمعي ، ومعلم أهل البصرة ، وقال الأخفش : لم أدرك أحداً أعلم بالشعر من خلف الاحمر والاصمعي . ولخلف ديوان شعر حمله عنه أبو نواس . وكتاب (جبال العرب) . توفي في حدود ١٨٠ هـ .

ونحن هنا نود أن ندرس هذا الخبر لأنه النص الوحيد الذي اعتمد عليه كل من قال بنحل اللامية ، والحقيقة إن هذه المسألة تعتبر معضلة في تاريخ الأدب العربي ، وسوف نقع على آراء متضاربة في دراستنا هذه وعلى مواقف متباينة في معرض هذا الحديث .

ونحن نتساءل في البدء عن أبي علي القالي . وهو أول من أثبت هذا الخبر في كتبه ، مامقدار صدقه وصحة روايته ؟ وهل هو ثقة فيما ينقله عن شيخه أبي بكر بن دريد ؟ يجيبنا معجم الأدباء بما يلي :

« قال الحميدي : وكان (القالي) إماماً في علم العربية ، متقدماً فيها ، متقناً لها ، فاستفاد الناس منه ، وعولوا عليه ، واتخذوه حجة فيما نقله ، وكانت كتبه على غاية التقييد والضبط والاتقان . . »(١) فكتب القالي إذن بمنتهى الدقة والثقة والاحكام ، وهو حجة فيما يروي ، وبالتالي فنحن نستطيع أن نسحب هذه الصفات على ذلك الخبر الذي مر ذكره آنفاً . ولابد لنا من أن نتحقق من الصلة بين أبي علي القالي وشيخه أبي بكر بن دريد الذي حدثه بهذا الخبر ؛ هل التقيا حقاً ؟ وهل أخذ أبو علي عن أبي بكر ؟ أن معجم الأدباء يخبرنا أن أبا علي قد سافر إلى بغداد سنة ٣٠٣ ه ، ودخلها سنة ٣٠٥ ه « وكان أقام ببغداد خمساً وعشرين سنة ، ثم خرج منها قاصداً إلى المغرب ، سنة ثمان وعشرين وثلاثمائة ، ووصل إلى الأندلس في سنة ثلاثين وثلاثمائة في أيام عبد الرحمن الناصر . . »(٢) إذن فقد أقام القالي في بغداد ثلاثاً وعشرين سنة ، هي السنوات المحصورة بين ٣٠٥ – ٣٢٨ ه .

أما أبو بكر بن دريد ، فقد ولد في البصرة عام ٢٢٣ ه ، وارتحل منها إلى عمان ثم إلى جزيرة ابن عمر ، ثم عاد منها بعد أن أسن إلى بغداد ، وبقي فيها إلى أن توفي ، وكانت سنة وفاته ، في بغداد ٣٢١ ه .

« مات يوم الأربعاء لثنتي عشرة ليلة بقيت من رمضان سنة إحدى وعشرين وثلاثمائة »(٣)

« وحدث أبو بكر بن علي قال : أبو بكر بن دريد بصري المولد نشأ بعمان ، وتنقل في جزائر البحر والبصرة وفارس ، وطلب الأدب وعلم العربية ، وكان أبوه من الرؤساء وذوي

(١) – ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، طبعة الحلبي بمصر – ج ٧ ص ٣١ .
(٢) – معجم الأدباء : ٧ / ٣٠ .
(٣) – معجم الأدباء ١٨ / ١٢٧ .

اليسار ، وورد بغداد بعد أن أسن فاقام بها إلى آخر عمره... »(١) . وقد وصف ابن دريد بأنه كان احفظ الناس واوسعهم علماً ، وهو الذي انتهت إليه لغة البصر بن وقد تصدر في العلم ستين عاماً . وكان يقال : « ابن دريد أشعر العلماء ، واعلم الشعراء »(٢) .

يتبين مما تقدم بالدليل القاطع أن أبا علي كان في بغداد في الزمن الذي توفي فيه ، وفيها ، ابن دريد وبالتالي فقد التقيا حتماً . . هذا ثم إن من يطالع كتاب الأمالي وغيره من كتب القالي ، يقع على كثير من أمثلة هذه العبارات « حدثني أبو بكر بن دريد » و « روي لي شيخي أبو بكر » و « قرأت على أبي بكر ... » الخ . إذن . ليس صحيحاً الزعم بأن القالي لم ير ابن دريد . . . أما فيما يتصل بما ذكره الدكتور محمد بديع شريف صاحب كتاب لامية العرب(٣) ، وما تابعه فيه غيره من الباحثين(٤) ، من أن القالي لم ير ابن دريد لأن الأول ارتحل عن بغداد سنة ٩١٧ م ، ولم يمكث فيها إلا ما بين سنتي ٩١٥ – ٩١٧ م ، في حين نزل أبو بكر بغداد سنة ٩٢٠ م ، والتي نحله هؤلاء (كارل بروكلمان) . فإنه خطأ فاضح ؛ معجم الأدباء ينفيه كما تقدم ، وكارل بروكلمان لم يقله ! ... بل هو يؤكد أن ابن دريد قد ارتحل إلى بغداد سنة ٣٠٨ ﻫ ، وتوفي فيها سنة ٣٢١ ﻫ(٥) .

ولكن تحقيق الصلة بين ذينك الراويتين لايعني بالضرورة أن نطمئن إلى فحوى هذا الخبر الذي أفاد به ابن دريد ، فلابد من الاستزادة في التنقيب والتمحيص ، لذا سنستعرض أهم الآراء في ابن دريد . فنتساءل ألم يطعن به أحد من الأدباء والنقاد القدماء ، ؟ أم أنه كان ثبتاً لايرقى الشك إلى مروياته ؟ .

يقول الأزهري في ابن دريد : « وممن ألف في عصرنا الكتب فوسم بافتعال العربية ، وتوليد الألفاظ التي ليس لها أصول ، وإدخال ماليس من كلام العرب في كلامهم ، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي صاحب كتاب الجمهرة ، وكتاب اشتقاق الأسماء ، وكتاب

---

(١) معجم الأدباء : ١٨ / ١٢٨ .

(٢) نفسه : ١٨ / ١٢٩ .

(٣) لامية العرب ، بيروت ١٩٦٤ – ص ٩ .

(٤) انظر مقالات في الشعر الجاهلي ليوسف اليوسف– دمشق ١٩٧٥ – ص ٢٨٧ .

(٥) انظر كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة : عبد الحليم نجار ، القاهرة ١٩٧٤ – ط ٣ ص ٢٧٧ – ٢٧٨ وقارن بـ ص ١٧٨ .

الملاحن ، وحضرته في داره ببغداد غير مرة ، فرأيته يروي عن أبي حاتم ، والرياشي ، وعبد الرحمن بن أخي الأصمعي ، فسألت إبراهيم بن محمد بن عرفة الملقب بنفطويه عنه فاستخف به ، ولم يوثقه في روايته . »(١) .

ويتابع الأزهري طعنه في ابن دريد فيقول : « ودخلت يوماً عليه فوجدته سكران لايكاد يستمر لسانه على الكلام ، من غلبة السكر عليه ، وتصفحت كتاب الجمهرة ، فلم أره دالا على معرفة ثاقبة ، وعثرت منه على حروف كثيرة ازالها عن وجوهها ، واوقع في تضاعيف الكتاب حروفاً كثيرة انكرتها ، ولم أعرف مخارجها ... »(٢) .

ولكن الأزهري لم يأخذ عن ابن دريد شيئاً ، وهذا النص يطلعنا على نوع العلاقة العلمية بينهما ! ... ثم إن تهمة الأزهري هذه وجدت لها من يردها ، ويبرىء ابن دريد منها ؛ فهذا السيوطي يقول عن ابن دريد في المزهر(٣) : « قلت معاذ الله ؛ هو بريء مما رمي به ، ومن طالع الجمهرة رأى تحريه في روايته . »

أما فيما يتصل بطعن نفطويه به ، فإنه لا يقبل ، لأنه كان بينهما منافرة عظيمة ؛ بحيث أن ابن دريد قد هجا نفطويه بقوله :

لو أنزل الوحي على نفطويه   لكان ذاك الوحي سخطاً عليه

ويضيف السيوطي : « وقد تقرر في علم الحديث أن كلام الأقران في بعضهم لايقدح »(٤)

والحقيقة أننا إذ نميل إلى القول بأن ابن دريد كان ثقة وثبتاً ، فإننا لا نستطيع ألا نتابع خبره هذا إلى منتهاه ، وفق ما توحيه لنا مناهج البحث العلمي الدقيق ، وتفرضه علينا مستلزمات التحقيق ، فنتعرض الآن إلى الشخصية الثالثة في هذا الخبر ، وهي خلف الأحمر ، هذا الذي يقال إنه هو الذي نظم اللامية ونحلها الشنفري . والآراء في خلف متضاربة ... ولكن اجماع الجمهور على أنه متهم ، وليس بثقة ، لم يوثقه سوى محمد بن سلام الجمحي عندما

(١) تهذيب اللغة : تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ص ٣١ .
(٢) المصدر السابق نفسه .
(٣) المزهر تحقيق محمد أحمد جاد المولى – وعلي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم – طبعة الحلبي بمصر – ج ١ ص ٩٣ .
(٤) المصدر السابق : ١ / ٩٤ .

قال(١) : « اجتمع اصحابنا أنه كان أفرس الناس ببيت شعر ، وأصدقه لساناً ، كنا لانبالي إذا أخذنا عنه خبراً ، أو أنشدنا شعراً، الا نسمعه من صاحبه . ».

أما التهم التي وجهت إليه فقد جاءت على لسان أبي الطيب اللغوي . إذ قال (٢) : « كان خلف يضع الشعر ، وينسبه إلى العرب ، فلا يعرف ، ثم نسك وكان يختم القرآن كل ليلة ، وبذل له بعض الملوك مالا عظيماً على أن يتكلم في بيت شعر شكوا فيه فأبى . ».

وعلى لسان أبي عبيدة (معمر بن المثنى) « قال خلف كنت آخذ من حماد الراوية الصحيح من أشعار العرب ، وأعطيه المنحول ، فيقبل ذلك مني ، ويدخله في أشعاره ، وكان فيه حمق . »(٣) .

وعلى لسان أبي حاتم عن الأصمعي : « كان خلف مولى أبي بردة ابن أبي موسى الأشعري ... وكان اعلم الناس بالشعر ، وكان شاعراً ، ووضع على شعراء عبد القيس ، شعراً موضوعاً كثيراً ، وعلى غيرهم عبثاً بهم ، فأخذ ذلك عنه أهل البصرة ، وأهل الكوفة . »(٤) وهذه الشهادة الأخيرة قد تبعتها لأنها جاءت على لسان الأصمعي ، والأصمعي هو تلميذ خلف الأحمر . وجاء أيضاً في الشعر والشعراء عنه « وكان يقول الشعر ، وينحله المتقدمين »(٥) .

ولكن إذا كان خلف متهماً ، وناحلا للشعر ، هل يعني هذا ، ضرورة ، أن يكون هو ناظم هذه القصيدة الفذة ؟ إننا هنا مضطرون للعودة إلى القصيدة ذاتها لدرسها وتمحيصها ، والتعرف على أجوائها ، وأغراض الشاعر فيها ... الخ ثم أنه لمن المستحسن أن تقارن بغيرها من قصائد الشنفرى ، وقصائد خلف الأحمر ، هذا الذي أثر عنه بعض الشعر . لعلنا نقع

---

(١) طبقات فحول الشعراء : تحقيق محمود شاكر : القاهرة ١٩٧٤ – ط ٢ ج ١ ص ٢٣ .

(٢) معجم الأدباء : ١١ / ٦٧ .

(٣) الأغاني : دار الكتب ٦ / ٩٢ .

(٤) مراتب النحويين ، لابي الطيب اللغوي تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – القاهرة – ١٩٥٥ . ص ٤٦ .

(٥) الشعر والشعراء . لابن قتيبة . تحقيق أحمد محمد شاكر – القاهرة ١٩٦٦ – ط ٢ ج ٢ ص ٧٩ .

على مشابهات ما في طرق النظم وأساليب الابداع،بين هذه القصيدة وغيرها من قصائد ذينك الشاعرين . أو قد نقع على تعابير كان يعتمدها واحد منهما ، أو الفاظ كان يتكىء عليها أحدهما ، أو اسماء اشخاص أو أمكنة،فقد تفتح هذه المحاولات أمامنا أبواباً نلج فيها لنلقي باجتهادنا الشخصي ، بعد أن عرفنا أن هذا الخبر يشكل معضلة حقيقية في تاريخ الأدب ، والقول القاطع والحاسم فيه ليس بمكنة الدارس ، إذا ما تحل بالورع العلمي ، وأراد لاحكامه الدقة والامانة والقبول .

ولما كنا نعرف أن هذه القصيدة ، قد خلت كتب اللغة والأدب والاختيار من ذكرها في القرنين الثاني والثالث(١) ، فإن الأشكال يزداد ، والأمر يبدو أكثر تعقيداً ، ولاسيما إذا عرفنا أن هذه القصيدة كما لاحظ كرنكو تتصف بندرة اسماء الاماكن والأشخاص فيها ، وهي صفة لاتخلو منها قصائد الشعر العربي المبكرة ، وملاحظة كرنكو هذه في مكانها ، فباستثناء كلمة (الحميصاء) في البيت (٥٧) من القصيدة،فإننا لا نقع على اسم مكان آخر فيها ! ...

ثم هي كما يذكر د . يوسف خليف(٢) ، من الوجهة الفنية ، لا تتفق وخصائص شعر الصعاليك ، فهي طويلة طولا ليس مألوفاً في شعر أولئك ؛ فاكثر شعر الصعاليك مقطوعات . في حين تبلغ اللامية ثمانية وستين بيتاً . واطول قصيدة في ديوان الصعاليك هي تائية الشنفرى هذا.وهي لا تربو على ستة وثلاثين بيتاً(٣) وإذا عدنا إلى ذلك الخبر المتقدم ذكره ، فإننا نستطيع أن نمد في سنده إلى خلف الأحمر ،هذا الذي يدعى بأنه نظمها ... فابن دريد أخذ عن عبد الرحمن ابن أخي الاصمعي ،كما مر بنا ، وعبد الرحمن تتلمذ على عمه ، والاصمعي كان تلميذاً لخلف الأحمر . ومن هنا فإن الرواية تكون قد اتصلت بين ابن دريد وخلف الأحمر . ولكن هذه الرواية ذات وجهين ؛ فهي قد تطمئن من يذهب إلى أن الخبر الذي حكاه ابن دريد صحيح كل الصحة . ومن جهة ثانية فإنها قد تستغل استغلالا آخر مغايراً . . . كما سيمر بنا بعد قليل .

---

(١) انظر مختارات من الشعر الجاهلي : لاحمد راتب النفاخ – دمشق ١٩٦٦ – ص ٢٥٥ . وقد اعتمد نص القصيدة هنا في ترقيم الأبيات .

(٢) انظر الشعراء الصعاليك ، ليوسف خليف – القاهرة ١٩٦٦ – ط ٢ . ص ١٨٠.

(٣) المفضليات . للمفضل الضبي . تحقيق أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون . القاهرة ١٩٧٦ – ط ٥ – المفضلية (٢٠) .

٤ — رأينا في القصيدة :

إننا على الرغم من كل هذه العقبات والاشكالات التي ذكرناها نحتفظ لنفسنا بحق الزعم بما يلي :

أولا : إن هذه القصيدة لم تنظم في زمان واحد ، ولا في مكان واحد ، ونحن إذ نراها بهذه الصورة ، فإننا لا نعدم أمثلة لها في قصائد الشعر الجاهلي ، وهي ليست بدعاً في تاريخ الشعر القديم، فقصة (الحوليات) معروفة لكثيرين من دارسي الأدب العربي ، تلك القصائد التي كان شعراء فحول ، يمضون في نظمها حولا كاملا ، من امثلة زهير بن أبي سلمى ، وابنه كعب والحطيئة وغيرهم . . . ثم إن طول هذه القصيدة يشجعنا على مثل هذا الزعم ؛ فمن الصعوبة بمكان — إذا كان الشنفرى هو الذي ابدعها بكاملها — أن نقيم ملاءمة بين حياة الصعلكة الكثيرة التوثب والاغارة ، والتي لا يبدأ لهم فيها قرار ، وبين هذا الطول المسرف الذي يفترض أن يكون من نتاج حياة مستقرة ، وبال هادىء ، ونفس مطمئنة . . .

ثانياً : ولكننا نستدرك توأ ، فنزعم مرة ثانية أن الشنفرى قد اسهم حقاً في ابداع أبيات منها ، يصعب تحديدها بالضبط ، ومما يؤيد هذا الزعم الأخير ، مجيء ذكر الشنفري في القصيدة ذاتها ، وذلك في البيت الذي يقول فيه :

فإن تبتئس بالشنفرى أم قسطل   لما اغتبطت بالشنفرى قبل اطول

وقد يقول قائل : أليس من الممكن أن يكون الناحل، قد قصد إلى ذكر الشنفرى قصداً ، ليوهم القارىء والسامع بأنها له ؟ . والجواب هنا : أن جو القصيدة العام الذي يتخلله حديث مستمر عن تجارب شخصية ، تقترب من تجارب الشنفرى التي نعرفها من خلال قراءة اخباره ، وقصص تصعلكه، وهجماته على قبائل العرب(١) . . يجعلنا نطمئن إلى هذا الزعم ، ولا نأخذ بتقولات ذلك المكابر . . . زد على ذلك أن القصيدة تعج بالحديث بطريقة تاء الفاعل — إن صح التعبير — وبسبل الأنشاء التي تعتمد ضمير المتكلم (أنا) ؛ وبكل ما يحيط بهذه (الأنا) من منازع ومشاعر وتجارب . . . اقرأ معي مثلا من القصيدة : (أني إلى قوم سواكم لا ميل(١) ... ولي دونكم(٥) . . لم اكن بأعجلهم(٨) ... ولست بمهياف يعشي سوامه (١٤) ... أديم مطال الجوع حتى أميته (٢١) ... واستف ترب

(١) انظر الاغاني (طبعة الهيئة العامة) ٢١ / ١٧٩ فما بعد .

الأرض . . .(٢٢)وتشرب اساري القطا(٣٦). . . هممت وهمت(٣٧) . . . دعست على غطش وبغش (٥٥). . . نصبت له وجهي . . .(٦٢) ترود الاراوي الصالصحم دوني(٦٧)... كأني من العصم أدفى ينتحي الكيح أعقل(٦٨) . (١)

هذا ثم إن القصيدة بحد ذاتها ، تشهد بأنها من صنع شاعر أصيل مبدع ، وقد قال عنها أبو علي القالي : « وهي من المقدمات في الحسن والفصاحة والطول » (٢) ، فما دامت من أبداع عبقري . فلماذا لم يدعها خلف الأحمر لنفسه ، ويشعها بين الناس ، ويعلن عنها بين تلا ميذه من أمثال الاصمعي ، فيكسب بذلك مجداً أدبياً رفيعاً ؟ ! . . ثم إن هذا الاصمعي الذي أخــذ عن خلف ، كما مر بنا في سند الرواية ، كان على علم بها ، بالنظر لما جاء في (نور القبس من المقتبس)، (٣) ، عندما تمثل ببيت منها في البرد في حضرة هارون الرشيد . والبيت هو

وليلة نحس يصطلي القوس ربها وأقطعه اللاتي بها يتنبل .

فقال له هارون الرشيد : حسبك يا أصمعي ما بعد هذا شيء! . وفي هذا الخبر نقع على حكم متميز ومتاز للخليفة العباسي على بيت من أبياتها . ولكن الاصمعي هذا يوقعنا في ارباك آخر أو لنقل يدعنا في حيرتنا ، لانه لم ينسب البيت لشاعر . ونحن نتساءل لماذا لم يسم الاصمعي اسم قائل هذا البيت ؟ إن سكوت الاصمعي هنا يعزز اطمئناننا إلى الزعم من جديد بأن خلفاً الاحمر ، كان قليل الحظ في المشاركة بنظم هذه القصيدة .

ثالثاً : ولكننا قد نذهب مذاهب أخرى ، على ضوء ما تقدم ، فيكون غير مستبعد لدينا أن شعراء آخرين من جماعة الشنفرى ، من الصعاليك ، تعاوروا نظم هذه القصيدة بعد أن أعجبوا في هذا الذي نزعمه من أن الشنفرى نظم ابياتاً منها ؛ فحذوا حذوه ، ونظموا على البحر ذاته ، والقافية ذاتها ، أبياتاً أخرى تمثل غزواتهم ، وسرعة عدوهم ، وصحبتهم للوحوش ، وبعض مزاياهم الحميدة . ويدعم الذي نذهب إليه الآن ، الصورة التي انتهى إليها بعض مؤرخي الآداب في أثناء تأريخهم لمثل هذه القصائد المغرقة في القدم ، والتي

(١) الأرقام الصغيرة هي أرقام الأبيات في القصيدة .

(٢) الأمالي ١ / ١٥٥ .

(٣) انظر مختارات من الشعر الجاهلي ص ٢٥٥ .

تمثل فجر الابداع الادبي لدى الأمم الأخرى، (فالالياذة والاوديسا) ، يذهب الكثيرون، وعلى رأسهم(رولف) (١) . إلى أنها « أمشاج من قصائد قديمة لعدد من قدامى الشعراء ، المندرسة اسماؤهم ، تناقلها اليونان . جيلا عن جيل ، وعني جماعة من رواتهم وادبائهم في القرن السادس أو الخامس ق . م بجمعها وربط أجزائها بعضها ببعض ، بعد أن اضافوا أليها من صنعهم قطعاً وأبياتاً اقتضتها ضرورة الربط ، أو دعا أليها الانتصار للمذهب ، أو التعصب لرأي أو لبطل من ابطالهم ، جعلوها في صورة قصيدتين طويلتين (إلا لياذة والاوديسا) ونسبوها إلى شخص من نسج خيالهم سموه « هوميروس (٢) » . يقال إن شعراء آخرين هم ناظموها ؛ هوميروس هو خاتمتهم، أو واسطتهم ، وقدامتها بعده شعراء غيره .

إننا إذ نستأنس بمثل هذا الحكم ، نتابع التفصيل في زعمنا فنقول : لم تكن اللامية أمشاجاً من قصائد ، بل هي أمشاج من أبيات أو مقطعات ، كان للصعاليك النصيب الاوفر في نظمها ، وقد يكون بعض رواة القرنين الأول والثاني ، شاركوهم فيها ، فيما بعد . . . إلى أن اثبتها لأول مرة أبو علي القالي في نوادره الملحقة بذيل أماليه(٣) .

إن هذه الظاهرة التي ألمعنا إليها تسم الحياة البدائية للشعوب ، وتسم نتاجها الأدبي ، هذا النتاج الذي كثيراً ما اتخذ صبغة اجتماعية ، فتداول القصة فيه أو الاسطورة أو القصيدة شاعر أو أكثر ، ثم اشتهر من بين هؤلاء ، شخص واحد نسب إليه هذا النتاج الفني .

عود على بدء ، ورغبة في تدعيم زعمنا السابق نقول : إن عقد المقارنات بين ابيات هذه القصيدة ، وابيات للشنفرى أخرى ، سيجعلنا نرتاح إلى ادعائنا القائل باسهام الشنفرى الأكيد في هذه القصيدة الكبيرة :

آ – يقول الشنفرى في اللامية :

واعدل منحوضاً كأن فصوصه كعاب دحاها لاعب ، فهي مثل

فهو يصف في هذا البيت ذراعه النحيل ، الذي توسده ، فبانت مفاصله وكأنها كعاب

---

(١) وهو من الأدباء الالمان في القرن التاسع عشر .

(٢) د . علي عبد الواحد وافي : الأدب اليوناني القديم . القاهرة – ١٩٦٠ . ص ٦٥ .

(٣) النوادر الملحقة بذيل الأمالي – القاهرة ١٩٢٦ – ص ٢٠٣ – ٢٠٦ .

لاعب التقى بها فجاءت قائمة منتصبة . وقد عرض الشنفرى لصورة تقرب من هذه المتقدمة عندما قال :

نبت على حد الذراعين أحدبا كما يتطوى الأرقش المتعطف(١).

ب – وجاء في اللامية أيضاً :

والحقت اولاه بأخراه موفياً على قنة أقعي مراراً وأمثل

لقد جرت العادة أن يكون لكل قوم ربيئة ، يستشرف لهم مواطن الكلأ ، وخطر الاعداء ، ويؤمن لهم هدوءهم وراحتهم وقد كان هذا الخفير المستطلع يتسلق مكاناًمرتفعاً هو القنة . وقد أحسن الشنفرى وأجاد في وصف هذا المكان إذ قال في مناسبة أخرى :

نميت إلى أعلى ذراها وقددنـــا من الليل ملتف الحديقة أسدف(٢).

ويجب الا يفوتنا التنبه إلى أن الكلمة الأولى في البيتين السابقين ، قد انتهت بتاء الفاعل المتحركة،وهي سمة من سمات شعر الشنفرى ، أو اساليب التعبير عنده ، فهو لم يكن يغادر الحديث عن ذاته ، إلا ليعود إليه مرة ثانية بصورة أو بأخرى ! . . .

ج – ومرة ثالثة : فالقوس التي وصفها في اللامية في البيت :

إذا زل عنها السهم حنت كأنها مرزأة ثكلى ترن وتـــعول

تردد وصفه مرة أخرى في بيت آخر للشنفرى :

وصفراء من نبع أبي ظهـــيرة ترن كارنان الشجي وتهتف(٣) .

فلفظة الصفراء مرت في اللامية عندما قال صاحبها :

ثلاثة اصحاب : فؤاد مشيـــع وابيض إصليت . وصفراء عيطل

والارنان هنا سبقته كلمة ترن في البيت اللامي ، والشجي وهو الحزين – كان هناك مرزأة ثكلى ! . . .والهتاف هنا ، إعوال هناك ! . . . الخ

---

(١) الأغاني (طبعة الهيئة العامة) – القاهرة ١٩٧٣ . ٢١ / ١٩٠ .
(٢) المصدر السابق : ٢١ / ١٨٩ .
(٣) نفسه : ٢١ / ١٩٠ .

٠ - وجاء في اللامية أيضاً(١) :

واستف ترب الأرض كي لايرى له … علي من الطول امرؤ متطـــول
ولولا اجتناب الذأم لم يبق مشرب … يعاش به ، إلا لدي ومـــأكـل
ولكن نفساً حرة لا تقيم بـــي … على الضيم ، إلا ريث ما اتحول

إن عزة النفس هذه التي عبر عنها الشنفرى هنا ، تحدث عنها مرة أخرى في تائيته (المفضلية ٢٠) اذ قال :

وإني لحلو إن أريدت حـــــلاوتي … ومر إذا نفس العزوف استمرت
أبي لما آبى ، سريـــع مباءتـــي … إلى كل نفس تنتحي في مسرتي

٥ - وهناك ظاهرة أرى أنها ميزت شعر هذا الصعلوك وهي ازدحام البيت الواحد عنده بألفاظ الأفعال ذات الايقاعات الخاصة ، والدلالات التي توضح الغرض ، وتفصل في اجزاء الكل ، وتجلو عن الصورة حجبها وغموضها . فهو يقول في المفضلية التي مر ذكرها :

بعيني ما أمست فباتت فــأصبحــت … فقضت اموراً فاستقلت فــولت

ففي هذا البيت وحده ستة افعال متوازية متتالية ، من اصل تسع كلمات يتألف منها البيت ، وكذا يصح القول في البيت التالي :

فدقت وجلت واسبكرت واكملـت … فلو جن انسان من الحسن جنت

وتتالي هذه الأفعال في شعر الشنفرى ، فنقع على صنيع لها مشابه في اللامية : (البيتان ٣٣ و ٣٤) .

واغضى واغضت واتسى واتست به … أرامل عزاها وعزته ارمـــل
شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت … وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل .

وهذه الظاهرة تعتمد على تكثيف الاوصاف في البيت الواحد ، وعلى التعبير القصير والموجز عن حركات متساوقة ، أو متجانسة ، يعتمد فيها الوضع اللاحق على الوضع السابق ، وهي تتعاضد جميعاً يستجيب فيها الفعل لفعل سابق ، ويسيران شيئاً فشيئاً إلى أن تكتمل الصورة ويستوفي الغرض .

---

(٤) الأبيات : ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ .

و – ويحسن بنا أن نقرأ جهراً ، مثلا ، شطري البيتين التاليين ، متنبهين إلى الايقاع والنغم فيهما :

فدقت وجلت ، واسبكرت واكملت . . . . . (المفضلية) .

واغضي واغضت ، واتسى واتست به . . . . . (اللامية) .

لنرى أن المرء ، يكاد يجزم أنهما من ايقاع شعري منسجم ، انبثق من قيثارة شاعر واحد ! . – وعلى الرغم من جهارة موسيقى الشطر الأول لكثرة ورود الشدات فيه ، وانسيابية موسيقى البيت الثاني ، الا أنهما ، مرة ثانية ، لم يفارقا معينا موسيقياً مشتركاً . تفجرت نبعته من موهبة هذا الشاعر ، ولكنتها تلونت بحسب غرض كل قصيدة .

بعد كل هذا الذي تقدم ، نستطيع أن نتحول عن كلمة الزعم ، إلى اصدار حكم يقترب من أن يكون قاطعاً مفاده : أن الشاعر الصعلوك ، من الأزد ، ثابت بن الاوس المعروف بالشنفرى ، قد نظم جل ابيات لامية العرب.أما الابيات التي قد تكون من صنيع غيره ، فامرها شائك ، ولا نستطيع أن نبت في تسميتها ونسبتها ، ما لم تتوفر لدينا سبل ودعائم تؤهلنا لاصدار مثل هذه الاحكام . ولقد دعم حكمنا هذا (كارل بروكلمان) على القصيدة برمتها عندما قال(١) :

« وإذا ليس هناك ما يحملنا على موافقة قدامى اللغويين الذين اقتفى اثرهم كرنكو في دائرة المعارف الاسلامية ، والذين افترضوا لهذه القصيدة اللامعة بين قصائد الشعر الجاهلي شاعراً آخر غير الشنفرى الذي رويت له القصيدة . »

والقصيدة ، بعد هذا ، من حيث غرضها الاساسي ، والفكرة العامة التي وجهت أبياتها كافة ، كغيرها من قصائد الصعاليك ، تعبير عن احتجاج هؤلاء ضد مجتمعهم القبلي الذي نبذهم ، لسواد بشرتهم ، فثاروا عليه ، منتهين الاغارة للسلب والنهب ، ولتأمين لقمة العيش . طالبين الحرية بأي ثمن . وقد كانوا بجملتهم كراماً إلى حد الايثار . إذ كان الصعلوك يهمل ذاته ، ويترفع عن انانيته ليطعم أخاه الفقير . . . إنها صورة تقترب إلى حد بعيد من القيم الاشتراكية في عصرنا في لونها الساذج البسيط ، الذي يفهمه منها ابناء الشعب البسطاء .

عادل الفريجات .

---

(١) بروكلمان،كارل : تاريخ الأدب العربي . ترجمة : عبد الحليم نجار .القاهرة ١٩٧٤ – ط ٣ ص ١٠٦ .

المصادر والمراجع

١ — الأمالي : لابي علي القالي طبعة بيروت .

٢ — الأغاني : لابي فرج الاصفهاني . طبعة دار الكتب ، والهيئة العامة .

٣ — معجم الأدباء لياقوت الحموي : طبعة الحلبي بمصر .

٤ — النوادر : للقالي . القاهرة ١٩٢٦ .

٥ — طبقات فحول الشعراء : محمد بن سلام الجمحي ، تحقيق محمود شاكر — القاهرة ١٩٧٤ ط ٢ .

٦ — الشعر والشعراء : ابن قتيبة — تحقيق أحمد شاكر — القاهرة ١٩٦٦ ط ٢ .

٧ — مراتب النحويين : لأبي الطيب اللغوي — تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . طبعة القاهرة ١٩٥٥ .

٨ — المزهر : للسيوطي . تحقيق محمد أحمد جاد المولى ، وعلي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم — طبعة الحلبي بمصر .

٩ — تهذيب اللغة للأزهري . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة .

١٠ — المفضليات : للمفضل الضبي . تحقيق أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون . القاهرة ١٩٧٦ ط ٥ .

١١ — تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان — ترجمة عبد الحليم نجار . القاهرة ١٩٧٤ ط ٣ .

١٢ — الأدب اليوناني القديم . علي عبد الواحد وافي — القاهرة ١٩٦٠ .

١٣ — مختارات من الشعر الجاهلي = أحمد راتب النفاخ — دمشق ١٩٦٦ .

١٤ — الشعراء الصعاليك : يوسف خليف — القاهرة ١٩٦٦ ط٢ .

١٥ — لامية العرب : محمد بديع شريف . بيروت ١٩٦٤ .

١٦ — مقالات في الشعر الجاهلي . يوسف اليوسف . دمشق ١٩٧٥ .

٢٨ / ٤ / ١٩٧٨

رسائل شعرية

د. أحمد سليمان الأحمد

— ١ —

كانت عيناكِ حقائبَ أحلامٍ لم تُفْتَحْ
سافَرَتا في ليْلِ الأفْقِ معي
في طائرةٍ وِجْهَتُها بُعدي عنكِ
وحبي لكِ يثنيها
ما كانت لِتُغادِرَ بي
لولا أني هَرَّبْتُ أغاني عينيْكِ
لِتؤْنِسَني في غُرْبةِ كلّ لُغاتِ العالم عني ،
إلاّ لُغةً بُحْتُ بِحُبّي لكِ فيها
ياذاتَ المِرآتيْنِ العاكِستَيْنِ بُحَيْراتِ الجَبَلِ العالي
أجْهشَتِ السُحُبُ بِحَضْرَتِها
إجْهاشَةَ صوفيٍّ لم يُدْرِكْ كيف يكونُ فَناءٌ في المعبودِ .

— ٢ —

وفي قاعاتِ المُؤْتَمَراتِ
وفي خُطَبٍ تتهاوى تحت القَصْفِ
وتُزْهِرُ في شرفاتِ السِلْمِ
أرى عينيْكِ هُما حربي وهُما سِلْمي
مَنْ كان يُناضِلُ كي يتحرَّرَ
إنِّي ناضَلْتُ لكي لاأتحرَّرَ منْكِ
لكي لاأقفزَ من قلعة خَرْشَنَةٍ
فوق جوادِ الشوقِ إلى حَلَبِ

— ٣ —

في عَيْنَيْكِ قِلاعٌ وجِبالْ
لو أصْمَدُ كلَّ حياتي لاأبلُغُها
وأرى وِدْياناً
تَجْري فيها أنْهارٌ مِنْ عَسَلٍ
وبحارٌ من فيروزٍ
مَنْ شَاهَدَ كلَّ بحارِ الدنيا
مصطخباتٍ في أعماقِ الوادي الهادىء
نادَتْني عيناكِ
ولو أنْتِ أعَدْتِ نِداءَ العينيْنِ
كجِئْتُكِ من كلِّ جِهاتِ العالَمِ
أسواراً مِنْ لَهَبٍ
لاينفذ منها إلاّ حبي وأنا

نتغلغلُ حتى ما مِنْ حُرّاسٍ تمنعُنا
وحدودٍ تفصلنا
ضِعنا الواحدُ في الآخَرَ
ماأعْجَبَ أني أَحْبَبْتُ ولم أكتبْ في عينيْكِ
أيأتي من غيرهما الحب

— ٤ —

مَرَرْتُ بوادي الوَرْدِ البلغاريِّ
فنادَتْني من قتيلةُ شوقٍ عرفتْني
أضناها — من أجيالٍ — نأْيٌ عن بابِ النَيْرَبِ
قالت : أجدادي هجروا الغُوطةَ
لي في مُنعطفِ الوادي بيدُرُ أهلٍ
فاقطفني قبل الشمسِ
احملْني لأميرةِ شِعْرِكَ في الشامِ
اسْكُبْ لوني في الخدَّيْنِ
وعطري في الأنفاسِ
ورقّةَ أوراقي في الشَفَتيْنِ
اغرسْني في الشَعْرِ
الأخْصَبِ مِن كل حقولِ الوَرْدِ

— ٥ —

الليلُ الراعِشُ مِن لَذّتِهِ
بين ضباب الجنس
وبين رذاذٍ يسّاقَطُ في الحِسِّ

كما لمَساتُ الأُنثى
لكنّكِ لستِ معي
سأكونُ الليلةَ مِنْ دونكَ
يابَطْناً يتكوّرُ شَمساً
في لَيْلِ الحَبَلِ

— ٦ —

أنتظريني ،
سوف أجيئُكِ هذي الليلةَ في الحُلُمِ
انتظريني نائمةً ، لايملأ عينيكِ ولا جِسْمَكِ إلاّ
وَهْمُ وجودي ،
يااللُّؤلؤةَ الغوّاصِ
عرَضْتُ الأسرارَ على الأرضِ
أبَتْ أن تَحْمِلَها
وحملْتُ أنا الأسرارَ وكنتُ جهولاً
كنتُ الظالمَ حبي
الليلةَ أفْتَحُ باللؤلؤ عنكِ مَحارتَكِ الأزليّةَ
فَلْيَشْهَدْ حبي أني بلّغْتُ

— ٧ —

أحبُّكِ في كلِ رحيلٍ أكثرَ
كيف يكونُ الحبُّ — أُفكِّرُ — اكثر من حبي
وأعودُ اليكِ فألقاكِ تَجَدَّدْتِ جمالاً

وتجدَّدْتُ أنا شوقاً ،
هل بعد جمالكِ أو شوقي
شيءٌ يُدْعى شوقاً وجمالاً
حسنُكِ يستقطب كلَّ الأشواقِ المرسومةِ
في لوحِ الحُبِّ
إذا اشتاقَ غريبٌ مجهولٌ فلحسنك يشتاقُ
إذا اشتاقَ حزينٌ محرومُ ، فلحسنك يشتاقُ
إذا اشتاقَ الشاعرُ والعاشقُ والزوجُ
لحسنكِ يشتاقونَ
ملأْتِ حكايات الشوق
ملأْتِ فناجينَ البصّاراتِ
انفتَتْ شمسُكِ حبَّاتٍ دافئةَ الوَعْد
لدى ضاربِ رَمْلٍ في الهندِ ،
ملأْتِ الدنيا
كيف إذن ، من غيركِ ، تغدو الدنيا
كيف تكونُ هُنا لكِ لفظةُ : عشقٍ
هل يَبْقى جنسٌ بشريٌّ قيل له : العُشّاق

— ٨ —

أُحبُّكِ . .
ما أدْهَشَ هذي اللفظةَ
حين تُهَجّنُ كلَّ تُراثِ الشعر الماجنِ والعُذْريِّ

أحبكِ . . .
حسبي مِنْ كل الشعر العربيِّ : أحبكِ
ياقومُ خذوا كلَّ دواويني
ودعوا لي هذي اللفظةَ
لاأحتاج سواها لغةً في الحلم وفي الصحو
على شفة الزهرة أكتُبُها
أوفي أوراقِ الدفتر
لاأحتاج سواها منذ عرفتُكِ

— ٩ —

ياتُفاحةَ آدمَ
إلاّ أني أهبط في حبك أرضاً غيرَ الأرض
وإن أصْعَدْ فسمائي غيرُ سماء العالم

— ١٠ —

كنتُ أُغَنّي
أَلليلُ يُرافقني حتّى الصبح ويمضي :
ويرافقني صبحٌ حتّى الليلِ ويمضي ،
يقتحمُ الفجْرُ حدودَ الليل بأشعاري
وبأشعاري يتعرَّى الليل ويسبحُ في نهر الفجرِ
لأنكِ فوق شفاه الأغنية القُبلَةُ
فوقَ شفاه القُبلة أُغْنِيَةُ العُمْرِ
لأنكِ حلمُ الليل وسحرُ اليقظة

مُدّي كفّكِ لليلِ
فتلثمها كلُّ نجومِ السهرِ

— ١١ —

ألمطرُ — الأرضُ أعتنقا
ماذا ينتظِرُ الجسدانِ

— ١٢ —

تحنُّ لأثمارِكِ بِأشجارَ المَطَرِ
الأرضُ

— ١٣ —

أعودُ إلى عينيْكِ
ومهما سافَرْتُ أعودُ إلى عينيْكِ
ولو قطعوا كلَّ دروبِ العودةِ
أخترِعُ الدّرْبَ إلى عينيْكِ

— ١٤ —

لأنَّ الإيمانَ هو الدّرْبُ إليْكِ
أنا آمنْتُ بعينيْكِ

— ١٥ —

لأنّكِ في ليل السّمَرِ النجمةُ
صِرْتُ أنا راعي النجم

— ١٦ —

لأنكِ في شعري
قلتُ لشعري : أنتَ أنا

— ١٧ —

من نافذةِ الألفاظ المجهولةِ
أطلَلْتُ على معنى حُبِّكِ

— ١٨ —

يمتلىءُ الليلُ بأشجارِ الضوء
فما أعْجَبَهُ بُستاناً
يتحوَّلُ فيه الياقوتُ إلى وَرْدٍ
والوَرْدُ إلى ياقوتٍ
وبُحَيْراتُ الضوءِ على سطح الليلِ
وبعضُ نوافيرَ
كَتَبْتُ أنا تحْتَ الأضواءِ وتحت الشمسِ
ولكنْ أجْمَلُ أشعاري كُتِبَتْ تحت أشعةِ عينيْكِ

— ١٩ —

ربيعي وَجْهُكِ

— ٢٠ —

هذا الجَسَدُ — الأرضُ عجيبٌ
لم يَلْبَسْ إلاَّ فَصْلاً

— ٢١ —

يُزْعِجُني في المُدُنِ الأوروبيّةِ
أني لا ألْمَحُ في كلِّ شوارعها وحدائقها
مايُشْبِهُ عينيْكِ

— ٢٢ —

دعيني أتعودْ كيف — على البُعْدِ — أُحِبّكِ

— ٢٣ —

لكنْ كيف يكونُ الحبُّ على البُعْدِ
وأنْتِ — على البُعْدِ — معي !

— ٢٤ —

تابعْتُ رحيلي في عينيْكِ
أُحِسُّ بخوف
لو صادفني حلمٌ ليْليٌّ لترافقَنا

— ٢٥ —

عيناكِ القَصْرُ السِحْريّ
فهل تأْذنُ ربّةُ هذا القصر لأحلامي
المتشرِّدةِ المنهورةِ
أن تدخُلَ

— ٢٦ —

عيناكِ هما أفق تشرق فيه الشمسُ — الحُبّ

ويَغربُ فيه الحبُ ـ الشمسُ
فما تشرق شمسٌ ـ حبٌ
أو يغرب حبٌ ـ شمسٌ
إلا في عينيكِ

ـ ٢٧ ـ

انسابَتْ أشواقي مثلَ قوارب
في الجسَدِ البَحْرِ

ـ ٢٨ ـ

اقتربَتْ من شاطئه أجْرُأُ أشواقي
ورأيتُ النورسَ مُتجهاً أسراباً
نحو جزيرةِ كنزٍ مرصودْ
وأساطيرَ عجيبات
لم تسْكُنْ إلاّ شفةَ الريحِ الليليةِ
مارسْتُ أنا تفسيرَ الأحلامِ
فماذا سوف أقولُ

ـ ٢٩ ـ

لهذا الجبلِ المتعمّمِ بالثلجِ أقولُ
سيأتي يومٌ تصهر فيهِ عيناها
هذا الفولاذَ الأبيضَ

٢٨ شباط
٥ آذار ١٩٧٨

أبد من اللحظات العابرة

لاقصة : هاني الراهب

لست ادري اينا اكثر قلقا واضطرابا ، الدولار ام انا .

يخيل الي ، كلما تطوحت في سوق البشر والمدينة ، انني انفرد بسخط علقمي لايعرفه الدولار وهو يتطوح في سوق العملات الاجنبية. اعرف ان هذا الزمن زمنه ، لا زمني . اعرف انه ليس لدي زمن . مجرد لحظات عابرة . اعرف ان تطوحاته ليست دليل صحة .

قبل ايام ، سمعت في الاخبار ان الحكومة السويسرية اتخذت اجراءات صارمة لتوقف ارتفاع قيمة الفرنك السويسري . وهكذا انتعش الدولار . استرد عافيته طيلة يومين . ثم عاد الى الهبوط.

اذا شاخ الدولار ، هل يجب ان اشيخ معه ؟

اذا كان قد ترهل ، فالامر مفهوم . بالامس ، كانت الالف منه تستدر اللعاب . الآن ، لاتثير اكثر من شفة مقلوبة .

لكني لا افهم لماذا يجب علي كذلك الا اثير اكثر من شفة مقلوبة . لماذا ، موت الف من بني آدم لايثير سوى شفة مقلوبة .؟ لا اريد ان ارتبط بالدولار . صحيح ان العالم مليء بالدولارات ، وان هذا الامتلاء

ضرورة مفروضة بالقوة . لكن العالم مليء ايضا بالبشر . وقد تعلمنا ان هؤلاء هم القيمة الابدية . ثم ترسخ العلم والحب عبر عشرات آلاف المناسبات ، والمواقف ، والمشاعر .

الشيء الاسوأ من هذا ، الاكثر اغاظة وبؤسا ، هو أن الدولار يحمل قبضة شبيهة بقبضة محمد علي كلاي . قبضة نيتروجينية ، مخابراتية، ثقافية . اما انا فلا أحمل سوى كتلة اعصاب ارهقها الصباح والمساء، وقلب يخاف ، وعينين تريان كيف ينتقل اليهما بؤس الدولار وجهنمه.

في هذه الايام المحبوكة ، في هذه الشهور السائلة والسنوات المنسية والدهر الرجيم ، ليس ثمة شيء حي سوى اللحظة العابرة . الاسبوع يمضي ، لا اعرف كيف . الاسابيع تمضي ، لا اعرف كيف . هناك يوم واحد اعرفه : يوم قبض الراتب . وهو يوم يثير المرح والمداعبات، سوى أن المرح مضجر والمداعبات مسمجة .

ليس ثمة شيء حي سوى اللحظة العابرة . واللحظة العابرة هواء ناري ، إن ارقبه اتحسر ، وان امسك به تحترق يدي . في هذه اللحظة يجب ان اغدو الى البياع واطلب اسطوانة غاز . ويجب ان افعل ذلك والليرات العشر ظاهرة بين اصابعي . بعد يومين ، اسبوع، تجيء الاسطوانة ، وقد لاتجيء .

في هذه اللحظة يجب أن اتصل بالدكتور نشأت وانقل له الخبر المزعج عن الوجع الذي يلم بابنة اختي كلما وضعت نظاراتها الطبيـــة على انفهـا .

في هذه اللحظة يجب ان ابحث لابنة اخي عن واسطة قويـة كي تنجح في مسابقة انتقاء المدرسين .

في هذه اللحظة اسمع الاخبار ، ان دول منظمة الاوبيك قـررت الاستمرار في بيع النفط بالدولار .

في هذه اللحظة اتذكر ان شهورا قد فاتت ولم اتمكن من كتابة املية لطلبة السنة الرابعة بقسم اللغة الانكليزية .

في هذه اللحظة اتذكر ان خط الهاتف في بيت اخي مقطوع منـذ شهور ، وان علي الاتصال مرة اخرى بدائرة الهاتف .
في هذه اللحظة يجب ان أشتري خبزا .

في هذه اللحظة ، انا منشرح ، بل رغيد ، حتى تكتمل الزيـارة العائلية وتنتهي .

في هذه اللحظة تتلامح على بعد رؤية مضطربة لرواية كان يجـب ان ابداها قبل شهور .

ثم يعلو شخير المحرك في سيارة مازوت امـام رصيف البيت . حسنا . ههنا شيء استطيع انجازه باقل وقت ممكن . اخرج مـن القبو ، فتلطم عيني امواج الضوء الساطع . بعـد قليل اتبين ناقلـة المازوت ، وقد تسلق خرطومها الجلدي جدار البناية ودخل من شباك الطابق الثالث . اقول لنفسي : يالها فرصة طيبة . واقصد الرجـل الواقف الى جوار الناقلة .

— كم ستعطي للدكتور ؟

— ثلاثة آلاف ومئة ليتر .

— سيبقى عندك مازوت لأجلي ، ياترى ؟

— كم تريد ؟

ليس كثيرا . مئتي ليتر .

يقلب شفته السفلى بنصف ازدراء . ينظر الى مكان آخر دونما اي تعبير واضح على وجهه . وافهم هذه (اللا) المهذبة المترفعة ، فاقف في مكانـي .

أقف بلا كلام ، غير راغب في الانصراف لأني اريد الكلام وأريد

المازوت ، وغير راغب في البقاء لأني اشعر بالصفار والمهانة . انظر الى عداد السيارة فاجد انه قد تجاوز الالفين .

ــ قد يبقى عندك مازوت لأجلي .

ــ سنرى .

في هذه اللحظة يخرج الدكتور من جوف البناية ، واصبعه الوسطى تضرب باتقان على كتف سترته وتنفض شيئا لم استطع تبينه. يقول :

ــ ماذا يريد الاستاذ هاني ؟ توصّ به ، اخي . الاستاذ هاني استاذ جامعة .

ــ على عيني سيدي .

ــ تريد مازوت ؟ كم تريد ؟

ــ مئة ... مئتي ليتر .

ــ مئتين .. اعطه ، اخي ، اعطه . ما مشكلة .

جاري الدكتور واحد من حشد . لايكتب لجريدة (الثورة) ، وليست له مؤلفات . يعرف ماسيفعل بعد تسعة ايام . ولايعرف هل محمد ابراهيم كامل وزير لخارجية مصر ام لخارجية غواتيمالا . قبل ثلاث سنوات ، استطاع بشطارة فائقة ان يشتري (راجعا) بثمانين الف ليرة . وصار الراجع بعدها شقة / طابقا بسبع غرف وثلاث صالونات، ولبس قبعة على راسه بخمس غرف وصالون نسميها ملحقا . وسمعنا ان تاجر البناء الذي اشترى الطوابق السفلى من العمارة قد عرض عليه مليونين ليستطيع هدم المبنى ، فرفض واصر على مليونين ونصف.

فكروا قليلا في هذه الارقام المروعة . ثمانون الفا . مليونان . مليونان ونصف . اذا كان علي الجندي ، وهو الشاعر العتل الذي

استوعب ملايين المشاعر ، عاجزا عن التفكير برقم مالي يزيد عن الالف بعد خمسين عاما من عمره المديد ، فكيف بمن يسأل خمسة دكاكين عن سعر السبانخ قبل أن يشتريه ؟

المشكلة انك ترى الخطا . الازمة انك يجب ان تتعامل معه . المأساة انك لا تستطيع ازاحته . وكل شيء يركض . ليس بسرعة البرق ، وانما بما يكفي لأن ارى نفسي واقفا . انا اركض ايضا . لكنني واقف . لاني لا استطيع اللحاق بشيء . اركض بسرعة الارانب ، والجرذان ، وكلاب الصيد . اركض الى الجامعة ، الى الفرن ، الى الصيدلية ، الى الجريدة ، اركض الى القدس ، الى واشنطن ، الى عمورية ، الى بواتييه ، لكني واقف . لا استطيع ان افعل فعلا . كل شيء مرتب بحيث لا استطيع ان افعل فعلا . يجب ان امشي على الدرب الشاق الطويل الذي تمشيه جحافل البناة والمحررين ، لا انبس بكلمة ولا انظر نظرة خاصة ، ولا صرت خائنا او فريسة . وفي نهاية اليوم ، اشعر ان الشيء الوحيد الذي تحرك بي خلال اربع وعشرين ساعة ، هو اليوم نفسه . ذلك لاني البطل المأساوي المضحك لمهاة عنوانها السلع . السلع التي تكتظ بها الدكاكين والشوارع ، الاضابير واسواق الخضار . اطاردها بعنف ، حتى افقد متعتي لحظة الحصول عليها . وانا سلعة السلع . انا والمازوت شيء واحد ؛ سوى انه لايشتريني .

ليس هذا كل شيء عن جاري الدكتور . منذ ايام ــ ربماالبارحة، ربما هذا الضحى ــ وقفت امام در جالبناء اتفرج على الضوءوالاشجار . بعد لحظات اقبلت سيارة بيجو ووقفت بحذاء الرصيف . نزل منها شاب معتمر يرتدي ملابس خضراء . تقدم بمهابة الى الدرج وضغط على زر صغير مثبت في الجدار ، بعد لحظات جاءه الصوت المؤنث من الطابق الثالث عبر لوحة معدنية مخددة . قال الشاب:

ـ الدكتور سيتأخر نصف ساعة . قال ان تسبقيه وهو يلحق بك.
ـ انا قادمة حالا .

عاد الى سيارته . جلس وراء المقود ، وفتح الباب الخلفي الايمن. بعد لحظات هبطت السيدة . واذ عبرت بي ، حيتني بابتسامة رفيعة استمرت لحظتين .

دخلت السيارة . التفت السائق وناولها قداحة مخروطية على شكل قمع الفستق السوداني ، اقصر قليلا ، واجمل بالطبع . تناولتها وابتسمت .

اقول لنفسي : يجب ان اكتب شيئا عن هذا كله . ليس فقط لكي انفث البخار الزرنيخي من صدري وراسي ، وانما لاني اريد ان اقاتل . اريد ان الطم ، اضرب بقبضتي ، اركل ، اجتث ، احرق . اريد ان اخترق هذه الدوائر المتجلدة نارا ، بناية بعد بناية ، شارعا بعد شارع، واصل الى الحقول ، واركض ، فاجدني واقفا . لليوم دائرة،وللاسبوع، للشهر ، وللسنة . كلما انتبهت الى دائرة ، وخيل الي اني اخترقتها، وجدت اني كنت اركض داخلها ، اني اثناء الركض كنت احس بخطواتي وليس بالمسافة ، اني المنبت : لا ارضا قطع ولا ظهرا ابقى.

اقول لنفسي : هذا كله ، متى أكتب عنه ؟ يلزمني عشرون عاما على الاقل لكي انزح الزرنيخ والصديد . لاجل شعور خاطف بأني قد خرقت دائرة او قطعت مسافة . هذا العالم ، هذه الشبكة الهائلة من الدولارات والاسلحة والهراوات والدماء والساداتات واللقمة اليابسة: لدي شهادة طويلة عنه ، يجب ان تكتب والا مر كل شيء كما يمر الشتاء القطبي على الافاعي . يجب ان تكون لدي فسحة في الزمان وفسحة في المكان ، لاستطيع ان امسك بقلم ودفتر فلا تركهما قبل عشرين عاما .

في هذه اللحظة اتذكر ان وقت المحاضرات اوشك ان يبدا .اهرول

الى البيت . اتناول كتبي واملياتي . احشر علبة (الحمراء) في جيبي، واهرع لا الوي على شيء .

انا مدرس في جامعة دمشق . اتناول راتبا وضعفه . أشرف على تخريج اجيال من اشباه المتعلمين وانصاف المتعلمين ، ممن ليس بينهم مثقف واحد . بوسعي ان اكون مرتاحا ، اذا شئت ، فلدي فائض من المبررات لكي اترك الحبل على غاربه . اذا تحولت المحاضرات الى دروس ، لدي مبررات . اذا لم يستوعب الطلاب شيئا من المنهاج ، لدي مبررات . اذا ظل الادب الانكليزي الذي ادرسه مجرد حليــة للمتخرجين ووسيلة لكسب العيش ، لدي مبررات . استطيع دائما أن ادافع عن الجهل الذي اساهم في تعميمه : نصابي التدريسي ســت عشرة ساعة ، تضاف اليها ثماني ساعات لمقابلة الطلاب ، تضاف اليها ست عشرة ساعة لتحضير الدروس . اربعون ساعة عمل في الاسبوع، عدا ملحقاتها .

اشياء يمكن احتمالها مع ذلك ، لولا ان الدوائر الشيطانية التي لايمكن اختراقها ، تثب من مكان الى مكان فقط لتقف امامي . ففي تلك الدقائق الخمسين التي يستغرقها الدرس ، اتحول الى ببغاء ، ويتحول طلابي الى آلات تسجيل من ماركات رديئة . واذا مافاتتهم كلمةاو عبارة ، استوقفوني لأعيدها على أشرطتهم . اذا قلت ان التشديد على الفردية في الادب الحديث محاولة للهروب من حـــس الاغتراب القاتل الذي فرضته الراسمالية ، قبلوا ذلك مني كحقيقة مطلقة . واذا قلت ان التشديد على الفردية في الادب الحديث دليل على تعاظم قيمة الانسان في المجتمع الراسمالي ، قبلوا ذلك مني كحقيقــة مطلقـــة .

ليس لانهم بلهاء . بل لانهم مشروطون بالخوف . الخوف من ان يكتبوا على ورقة الامتحان آراء لايوافق عليها الاستاذ . والخوف من

ان يرسبوا ، وليس الخوف من معرفة شريرة او خاطئة : هذا لايهم . لايهم ان يكون جيمز جويس قمة الابداع او منتهى الهروب من ضغط الحضارة الصناعية . لايهم ان يقراوا كتابه ويجدوا اني لم اقل في شرحه شيئا يذكر . المهم ان تطمئن نفوسهم الى اني اعطي تفسيرا محـددا والتزم به .

هذا الخوف . الخوف من الفهم الصحيح ، ومن الاختلاف في الراي . اربعة آلاف سنة ، عمره . مئة الف سنة . اساسا ، الخوف شعور طبيعي ، ويمكن ان يغدوخلاقا . حتى الدولار يخاف . اذا تقدم عليه الين او المارك ، خاف . لكن خوف الدولار فعال . اذا خـاف استشاط غضبا . واذا غضب هدد بنسف منابع البترول . لكـن خوفنا خوف الدهر الرجيم والنفوس التي سكبت في عشرين من القوالب كلها صحيح ، مركبة للجبن الاجباري والحرباوية الضرورية . انه إرث ، وكام الشهور السائلة والسنين المنسية والقرون الابليسية . هذا الجزء من العالم الاطول عمرا في حضارة العالم ، متى يعـرف الحـرية ؟

اربعون ساعة عمل كل اسبوع . اربعمئة آلة تسجيل كل يوم. ابواب مخلعة ، وعلاقات انسانية مخلعة . سبورات بلا حوّار ، وعقول بلا ملاقط . الخوف من الامس واليوم والغد ، من اللحظة الحاضرة . من الهواء والماء والشجر والشمس والليل . الغضب العاجز . الضيق المكفهر . المحاجر التي توشك ان تنفجر لكثرة ماتراكم فيها من شهود العيان : هؤلاء الصامتون في عصر الاذاعات والاقمار الصناعية ،وجوههم برقيات ، اسنانهم مرصرصة ، افئدتهم نوابض حلزونية .

اقول لنفسي : هذا شيء يمكن احتماله . على الاقل : يجـب احتماله . استطيع ان اضرب رملا واكشف الحقيقة ، ان اقرأ ماركس

واكشف الحقيقة ، ان اشتري خبزا واكشف الحقيقة . اقول لنفسي : استطيع ان افش خلقي برواية اكتبها ، بقصيدة اقراها ، بمعركة ادبية او سياسية يخوضها لساني . شكرا للساني ، لانه لايتعب . ساعي بريد اليكتروني ، يحمل تطوحات عقلي وينقل ما استطاع منها الى العالم . يداي وقدماي وحواسي الخمس تقف حوله باعجاب ، وهو يركض في حلبة عرضها المشرق والمغرب . تقف حوله ، وتصفق له حتى وهي تتثاءب . وهو يركض ، يركض ، ولايتعب .

في هذه اللحظة اتذكر انه يجب دفع فاتورة الكهرباء ..

في هذه اللحظة اتذكر انه يجب ان اقرا مجموعة مقالات عن « الصخب والغضب » ومجموعة مقالات عن « فاوست » قبل تقديمها للطـــلاب .

في هذه اللحظة يتعين علي ان ازور صديقا صدمت ابنه سيارة.

في هذه اللحظة يجب ان انام قليلا ، استلقي ، احصل باي ثمن على قسط من الراحة .

في هذه اللحظة يجب ان اوقد نار الحمام كي نغتسل .

في هذه اللحظة تقول ميسون : ما الفائدة ؟

هذه الاشياء الصغيرة التي لاتنتهي . هذه الاسياخ المحماة التي تنغرز في جسد زمني ، وتشطر لحمه . هذا الزمن المتناقض كل لحظة، الضائع عبثا كل لحظة . وكولن ولسون يلطم الفتات عن موائد الآخرين، يغلفها في كتب ، ويخرج الى الشارع حاملا دفتر شيكاته . س من الناس يعطى جائزة نوبل ومعها عشرات الآلاف من الدولارات . س من الناس يصمم زيا في باريس فتحتفي به شوارع دمشق . س من الناس يبتكر سيارة فارهة جديدة ، فتنسحق اجساد النساء في تقاطيع دمشق.

س من الناس يصير مهما فتضيق به شوارع دمشق . س من الناس يموت فتضيق بجسده مقابر دمشق .

دمشق . خوفي من الا اجد لجسدي مكانا في مقابرها ، يدفعني الى الاستمرار في الحياة . في الصيف الماضي كان لابد من تخصيص مزيد من الارض كي تلقى فيها الاجساد التي فتكت بها الكوليرا . ما الذي سيحدث في الصيف القادم ؟ اجرجر قدمي على شوارعها فتصدمان بالاتربة والنفايات ، او تهويان في الحفر . منذ سنوات وهذه الشوارع خرائب . منذ سنوات وهذه الابنية العارية شامخة في الفضاء . متى سينتهي بناء هذا الجسر لينعم بجماله المواطنون ، ويتخففوا قليلامن غلاء المعيشة ؟ .

كل شيء يزداد حقا ، يتسع ، يتنوع ، يكتسب صيغا جديدة . وخاصة التخلف . وهذا الجسر : اسطورة . في الازمنة الغابرة كان الصناع يمضون شهورا كي يصنعوا ثوبا او طاولة ، واعواما مديدة كي يقيموا جسرا . ثم تغير كل شيء . حتى الضوء صار اسرع . نحن ايضا تغيرنا . صار الثوب يأتينا من باريس بسرعة الضوء ، والطاولة من روما بسرعة الضوء ، والجسور نقيمها بسرعة السلحفاة . اربع سنوات ، ولم ينته تركيب الجسر . في عام ١٩٣٠ بديء باقامة ناطحة سحاب امريكية في لويزيانا ، وبعد عامين كان ثلاثون طابقا مسكونين في مساحة خمسين فدانا . في عام ١٩٢١ بديء باشادة مجلس النواب الهندي ، وبعد ست سنوات انتصب البناء تحت قبة ارتفعت سبعة وعشرين مترا . اتساءل : لماذا لم ينته تركيب الجسر في شهر ؟ ولماذا هو في هذا المكان بالذات وليس في الاتجاه المعاكس ؟ ولماذا هو اعوج؟ ولماذا هــو ؟..

لاجل السيارات طبعا .

تقول ميسون: ــ انظر الى اورا فالتعبير هذه . الصف الخامس.

تقول : ــ هذه امية مقنعة . نصف هؤلاء الطلاب يتساقط قبل الدخول في المرحلة الاعدادية ، وثلثهم بعدها . وهؤلاء كلهم يصيرون اميين بعد حين . قبل فترة ، قرات في مجلة ان نسبة الامية قد زادت في الثلاثين سنة الاخيرة . واجزم ان هذا صحيح .

اتذكر ايضا اني قرات شيئا من هذا النوع . لاشك ان عددالسكان قد ازداد بنسبة تعلو كثيرا على نسبة الصغار الذين دخلوا المدارس. كذلك تقلصت مدة التعليم من نهار كامل الى نصف نهار.

وتقول الشوارع : ــ انظر الى هؤلاء الصغار . ماذا يفعلون بنصف نهار من كل يوم ؟

ولكن ، من تراه يحمل ارقاما ؟ من تراه يستقصي هذا الجانب من حياة الناس ؟ من تراه يحمل في ذهنه اي شيء ، سوى هموم اللحظات العابرة . منذ نصف قرن وطبولنا تقرع : نحن دائما على درب شاق وطويل ــ متى يصير جميلا وطويلا ؟ نحن دائما في نشوة من الانتصارات وغيبوبة من الهزائم ــ متى ينقشع هذا البخار البخوري ؟

ومنذ حوالي قرن ، دعا عبد الرحمن الكواكبي الى دولة عربية مركزها مكة . واستنكر التعصب الديني . ونادى بحكم الشعب ووضع الوطن فوق الانتماءات ، والوطنية فوق الخلافات . وبعده تكررت الدعوة . وهوجمت العقول المتخلفة . هوجم الاستعمار والامبريالية. هوجم الاستغلال والسيطرة الطبقية . هوجم اضطهاد المراة وتعدد الزوجات . نودي بالزامية التعليم وشموله . ركض الناس وراء التكنولوجيا . نظم الشعراء قصائدهم . القى الخطباء خطبهم . عقدت الجمعيات والمؤتمرات والنوادي . تأسست الاحزاب . جاء الدستور والتشريعات .

وبعدها قامت اسرائيل وصار العرب اثنتين وعشرين دولة حتى الآن ...

اتساءل : اية فكرة تكتبها الآن ، لم تكتب من قبل مئات المرات؟ اي موطن للفساد نهاجمه الآن ، لم يهاجم من قبل مئات المرات ؟ اي عصر من العدل والحرية نحلم به الآن ، لم يحلم به من قبل مئا تالمرات؟ لحسن الحظ ان ماكتب واعلن في ذلك الزمان ، لم يسجل . والا لاكتفينا باعادته ، وانقطعت ارزاق المتعيشين مثلي علـى الاحتجـاج المكـرور والصياح الاجوف .

في هذه اللحظة يحين موعد الحمام . لم نتتسل منذ زمن استحي من الاعلان عنه .

ــ لكن المياه ستنقطع هذا المساء .

ــ ليس صحيحا . من قال ؟

نتقدم نحن الاثنين من الصنبور ونفتحه . الماء بطيء ونحيل. ولكن : يا للمفاجأة ! الماء ساخن . نضع يدينا تحته : ساخن ! نسحب يدينا ونضع اليدين الأخريين : ساخن ! نهرع الى الصنبور الآخر . نفتحه . ايضا ، ساخن .

نجمد .. نتبادل الحملقات بصمت : كيف ؟ من اين ؟ وفجأة نزعق ، نقفز في الهواء ونزعق . نضرب بأقدامنا على الارض ، ونصيح: ماء ساخن ! ماء ساخن في الانابيب !

بسرعة ، نفرغ القازان من مائه البارد . نملؤه بالساخن . نستحم.

بعد لحظات من ارتدائنا الثياب ، ينقطع الماء الساخن ، وتفرغ الانابيب . شكرا لمصلحة مياه الفيجة على كل حال . لقد ادى قطعهـا للماء الى هبوط الماء الساخن من انابيب جاري الدكتور الى الانابيب الباردة ابدا في قبوي البارد ابدا .

في ضجعة الليل ، ينزاح ضجيج المدينة ، ويتسلل الى مكانه الخيال . اخبار المذياع والخيال . للحظة ، شعرت بنوع من الظفر على الدولار . مصادفة الماء الساخن ، التي حدثت مرة واحدة خلال اثني عشر عاما ، طامنت القلق والاضطراب في نفسي ، بينما قالت الاخبار ان الدولار قد اصيب بنكسة جديدة . وقالت ان السيد اثرتون عائد الى بلاده .

ظفر بخس . اجل . السيد اثرتون ، الحمامة الزاجلة التي اطلقها الدولار بين القاهرة والقدس ، يروح ويجيء . يقول المذياع ، انه عائد الآن الى واشنطن .

السيد اثرتون : آخر الهبة افرختها ورشة مكلفة بغسيل الدماغ العربي . هناك الهبات موقتة ، مثل السيد روجرز ، والسيد كيسنجر ، والسيد اثرتون . وهناك الهبات دائمة ، مثل الكتب والاعلام والمراكز الثقافية ، والبنطلونات الممهورة على مؤخراتها بتوقيع العلم الامريكي .

قبل اربعين عاما كان ابراهيم طوقان يغني للفدائي . وقبل اعوام كنا نرفض اسرائيل في وطننا . كنا نحلم بتحرير فلسطين . نتعلم في المدارس والجامعات ان المعركة ضد الامبريالية والصهيونية ماضية الى نهايتها الظافرة . نغني اناشيد العودة الى يافا والكرمل والجليل . نؤجل كل شيء لاجل المعركة . نعلق اللحظة واليوم والشهر والاعوام بحلم التحرير والاشتراكية .

لكن عالم اللامعقول انتقل الى بدائيتنا وصار معقولا . من قلب قصر عابدين بالقاهرة خرج غودوت الذي انتظرته اسرائيل طويلا . حمل بيده أزميلا وانهال على النقوش التي خلناها خالدة في عقولنا . صار يتعين علينا ان نفهم شيئا آخر . صار يجب ان نفهم ان اسرائيل ترفضنا

في وطننا ، انها قد حررت يهودا والسامرة ، انها تريد تحرير عقولنا من التحرير والاشتراكية .

كان قيام اسرائيل معقولا عام ١٩٤٨ اكثر مما هي عليه زيارة السادات للكنيست عام ١٩٧٧ . ماذا بقي من هذا التاريخ كله ؟ ماذا يقول سليمان العيسى لقصائده القديمة عندما يقرؤها ؟ ولماذا استشهد غسان كنفاني وكمال ناصر ؟ لماذا احتفينا بمحمود درويش وغنينا قصائده ؟ لماذا مئات الكتب ، وآلاف الاغنيات ، وعشرات آلاف الشهداء ، وآلاف ملايين الدولارات ؟

المطلوب ان ينهار هذا كله . فودوت وورشة غسيل الدماغ العربي يريدان ان نخصي عقولنا . أن لاترى من الزمن سوى اللحظة العابرة.

في ضجعة الليل ، اقول : متأسف . اقول : هذه الاحداث المروعة التي خلفتني وراءها لن تجرني اليها . لن اكون اكثر تخلفا اذا تخلفت هذه المرة . لا اريد أن اقبل باسرائيل في وطني . لم اتكيف بعد مع الحقائق الموضوعية ، ومازلت اعرف الشعور بالذل وبالغضب. لا اقبل ان يموت غسان كنفاني مجانا . ولا اقبل ان تموت فلسطين. ولا اقبل ان يموت العدل لاجل السلام .

في ضجعة الليل ، اردد هذه الكلمات . ارددها كنوع من الصلاة، والتمس منها القوة ، كي لايجن عقلي . الدولار قلق . وانا قلق .ولكن يجب أن يجن الدولار ، لا انــا .

* * *

موت رجل ما *

قصة : فخري قعوار

كنت مشدوداً إلى دفء جسدها : حينما رَوَيتُ لها حكاية الثور الذي طاردني ، والرجال ذوي العيون اللامعة ، الذين حاصروني داخل عتمة الغابة وكانت هي تقود السيارة وسط الليل والضباب ، والرّذاذِ المتساقط على الزجاج الأمامي . كنت أُحس ببخار الجسد الدافيء يتسلّل من مسامات جلدها . لم يكن جلدها ناعماً كما ينبغي لجسدِ ممثلة معروفة أن يكون . فكان ملمسه قريب الشّبَهِ من ملمس ثمر الدُّرّاق الطازج .

— أيّتُها الشقية ! كيف ينبعث هذا البخار من جلدك ، وتقودين السيارة بمهارة سائقي سيارات الأجرة ؟ إنّ في أحشائِكِ بركاناً يمور بالنفط المشتعل .

قلت لها ذلك، لكنها لم تَقُلْ شيئاً . نظرتُ إلى ماسحتَيَ الزجاج ، تتحرّكان بتثاقل ، وتدفعان أمامهما حبّات الرّذاذ الصغيرة ،

* من مجموعة للكاتب بعنوان « أيوب الاردني » يعدها للطبع .

فينكشف ضوء السيارة فوق أمواج الضباب المتدافعة . وكانت موسيقى هادئة . تنبعث من المذياع . فتختلط بصوت المحرك الخشن .

كان بخار جلدها ، يسري فوق الوبر الناعم النابت فوق أذني فينتفض جسدي وتكسوه قشعريرة النشوة .

— أيتها الشقية ! لا أريد أن أقضي أيام عمري تحت سطوة الكوابيس . ولا أريد أن تكون حياتي مجموعة من المشاهد التمثيلية ، فأموت مثل ممثل يؤدي دوراً فوق خشبة مسرح ! كفي عن تأدية الأدوار الرديئة وانظري كيف تكون الحياة جميلة وعميقة بدون هذه التقطيبة المرسومة .

قلتُ لها ذلك أيضاً ، لكنها لم تقل شيئاً . التفتت نحوي ، فكانت عيناها مضيئتين ، ثم عادت إلى النظر في مساحة الشارع الخالية من الضباب .

كنت سأقول لها : لو أنني ابنُ للنهر والصخرة ، لاستطعت اختراق حاجز الموت والرغبة .

وكنت سأقول لها : لو انني أعرف لغة العصافير ، لغنيتُ غناءً متصلاً للدحنون والزعتر البري .

وكنت سأقول لها : ماقيمة الشمس بدون حرارتها ونورها ؟

وقررت أن أقول : ياقشر الدرّاق الذي يصهل تحته الشبق ،اريد أن أقف في الناس ، لا يسترني شيء سوى جلدي ، معلناً عن موتي بملء فمي وشراييني ؛ ليُقال في بلادٍ بعيدة ، أنَّ ثمة رجلاً ما ، كان

بجلده لونٌ ما ، ولشعره لونٌ ما ، قد خلع ملابسه في بيت ما ، ووقف عارياً في مكان ما ، ومات بطريقة ما .

كنتُ سأقول ذلك كلّه ، لكنني تريّثتُ وقلت :

– اللصوص وحدهم يحبّون هذا الضبابَ الكثيف !

التَفَتَتْ نحوي بعينيها المضيئتين لحظةً وقالت :

– . . والعشاق !

تعالى صوتُ الموسيقى ، متراقصاً بتداخل رشيق . ورأيت ضوءاً أحمرَ يتراقص أمامنا بجذل رتيب .

– إنّها الشرطة ! لا بدّ أن هناك حادثاً ما . خفّفي السرعة !

فَفَعَلَتْ كذلك ، وخفّضتْ من صوت المذياع . حينما رأيت شرطياً يحمل اشارة فسفورية ، يحدّد لنا بها اتجاه السير

كانت هناك سيّارتان ينبعث منهما الضوْءُ الأحمرُ المتقطّع ، وعدد من رجال الشرطة . يقفون متباعدين حول جثة رجل ملقاة في حفرة مليئة بالماء . فلم يكن يبدو منه سوى رجليه ، ومعطفِه البالي .

قالت :

– أظن أنّه في الستين !

قلت :

– أظن أنه حارس لاحدى العمارات الكبيرة .

قالت :

ـ لابدَّ أنه كان يروي الحكايات لاحفاده الصغار .

قلت :

ـ لابدَّ أن إحدى السيارات النزقة صدمته ، ثمَّ فرَّت .

قالت :

ـ رُبّما كان فقيراً ، ويضع تحت معطفه رغيفَ خبز . .

قلت :

ـ رُبّما مات غريباً في أرض لايملك شيئاً منها .

قالت :

ـ ماأبشع النهايات المفاجئة !

كان هناك شرطيٌّ آخر ، يحمل اشارة فسفورية ، يحدّد لنا بها اتجاه السَّير . وحينما غِبْنا داخل الضباب ، توقّفنا . فرفعتُ صوت الموسيقى ، وأطبقتُ على شفتيها في قبلة جائعة .

★ ★ ★

الــوطــن بــين كتــفي طفــل

قصــة : ياســين رفاعيــة

كان البحر ممتداً أمامي حتى الأفق ، هادئاً على غير عادته ، مموجاً برقة استغربتها . فتراجعت . كنت قد اخترت مكاناً عالياً ، فيما جثمت الصخور الضخمة في الأسفل . لم أكن قد فكرت بطريقة أخرى . دائماً كنت أقول في نفسي . ليس سواد البحر بحجم مأساتي . إنه الوحيد الذي ينقذني من هذه المطاردة اليومية ، حتى باتت حياتي جحيماً أحترق في أتونه .

منذ أطلق سراحي وأنا محدود التحرك . لقد رسموا لي دائرة لا استطيع الانتقال خارجها خطوة واحدة . كنت أعرف أن العيون مبثوثة حولي بكثرة . تركوا لي تلك النافذة المفتوحة على البحر . لامجال للهرب . من الاسئلة الكثيرة التي طرحت علي ذات يوم : هل تتقن السباحة ؟ لم أكن في يوم من الأيام قد سبحت أو غطس جسدي في بحر . هم يعرفون أن لامجال للهرب عبر البحر . كان بيتي على الرابية . لا استقبل أحداً ولا اتكلم مع أحد . بقية معارفي تخلوا تماماً عني . إنني وباء . لم يعد أحد يستطيع الاقتراب مني ، انهم يتجاهلونني تماما . ولقد عذرتهم باستمرار . لا أحد يقترب من الخطر . كنت أيضاً أعاني باستمرار نزفاً بطيئاً في معدتي . لبطولي عليها مراراً ، ثمة ادوية رخيصة تركت لي ، غالباً لا تنجح في ايقاف النزف . كانت قد مرت علي سنوات وأنا في زنزانة تحت الأرض . عندما أطلق سراحي ، وقعت على بضعة أوراق لم أقرأ فيها حرفاً . كنت قد احببت هذا الوطن الصغير أكثر من غيري ، حب يقترب من العشق الجنوني ، حتى أنه ملك علي مشاعري .

لحظة نظرت إلى المرآة أول مرة ، انكرت نفسي ، كنت شبحاً هزيلا ، يختفي وجهي المسحوق تحت لحية كثيفة بيضاء ، فيما تساقط شعر رأسي إلا القليل الذي ذهب لونه .

عرفت أنني انتهيت . هم أيضاً أدركوا ذلك .

عندما نودي علي ، بعد فترة طويلة لا أعرف كم بلغت من الأيام والشهور والسنين . جئت ، واقتادوني إلى غرفة على السطح . استقبلني رجل سمين قمي ، على منضدته علبة دخان وولاعة من النوع الثمين . ظللت واقفاً أمامه ساعة ، ربما أكثر ، وكان هو يقلب أمامه ملفاً ضخماً . دون أن ينظر إلي ، ثم رفع رأسه نحوي ، وأخذ يرمقني بعينين خسيستين ، ومن خلف حاجبين كثيفين . أشار لي نحو مقعد وحيد فارغ بالقرب من منضدته الملأى بالملفات ، فتراجعت خطوة ، ثم جلست .

عاد هو إلى ملفاته . فاجأتني نوبة من السعال الحاد . صاح الرجل بعد قليل : أوف . . أما انتهيت . حاولت أن اكتم سعالي لكنني لم استطع . ترك كل شيء ، وأخذ يحدق بي . مسحت فمي بكم قميصي . فانتبهت إلى دم . فزعت .

بعد قليل ، قال الرجل : سنطلق سراحك . . اتعرف لماذا ؟ لأنك ستموت . ولن نسمح لك أن تموت عندنا .

صمت ، كنت مطرقاً خائفاً .

عاد فقال : ستذهب إلى بيتك ، وتبقى هناك ، مسموح لك أن تتجول حول بيتك . شمالا لن تدخل البلدة ، جنوباً لن تتنقل . غرباً صوب البحر مسموح لك أن تتنزه ، شرقاً لا تتحرك أبداً . هل هذا مفهوم ؟

— نعم ياسيدي .

— إنها فرصة لك . وكلما تقيدت بتعليماتنا ، وسعنا لك دائرة حريتك . . هل هذا مفهوم ؟

— نعم ياسيدي

فتح الرجل الملف الذي أمامه وأخرج بضعة أوراق وقال :

— هذه اعترافاتك .

لا أذكر أنني اعترفت . اعترف بماذا ؟ حدثتهم طويلا عن حبي لهذا الوطن ، عن سمائه

الفسيحة ، عن تلك العصافير التي تغرد فوق أشجاره بحرية . . عن هوائه النقي ، عن الناس البسطاء الذين أحببتهم ، عن العمال الذين يموتون من أجل قوت يومهم . عن حقي وحقهم في الحياة . عن الآمال العريضة ببناء وطن عظيم وانسان عظيم ومستقبل عظيم تلك كانت اعترافاتي،

أخذت الأوراق ، ثم همست ضعيفاً :

– إنني لا أستطيع قراءتها ياسيدي ، لقد فقدت نظارتي منذ زمن طويل .

– من قال لك اقرأها . . وقع فقط . امهرها باسمك فقط . لانريد منك أكثر من ذلك .

– ولكن .

– ماذا ؟ انها اعترافاتك . . اعترافاتك بالخيانة هل تريد أن نعيد الحكاية من أولها .

كنت اريد أن أقول له : متى كان حب الوطن خيانة ، لكنني آثرت الصمت .

قدم لي القلم ، فوقعت في أسفل الأوراق .

ضرب الرجل طاولته ، فتح الباب ، تقدم مني رجل ضخم الجثة ، أمسكني من كتفي ، فنهضت .

ذلك اليوم أذكره جيداً ، كانت السماء رمادية غامضة ، واستنشقت الهواء بملء رئتي ، ولكن بصعوبة .وبعد ساعة استقبلتني أمي العجوز ، مبهورة ، غمرتني بصدرها ، وعرفت بعد قليل ، وهي تتلمس وجهي بأناملها ، وتجهش ، إنها كفيفة كانت تتأوه،ومن خلال دموعها الغزيرة كانت تسأل : أأنت أبني . . أأنت . . أأنت يافلذة كبدي . ياحياتي . . أأنت .

وظلت تردد : يارب . . يارب . . اشكرك . . اشكرك ، سأموت الآن رضية .

ماتت أمي بعد أيام . كان أبي قدمات منذ عام . أما أختي فقد تزوجت ورحلت مع زوجها جنوباً .

حتى كتبي العزيزة على لم أجدها ، كان بيتي فارغاً من كل الاشياء التي احببتها .

ولقد مرت شهور طويلة أخرى ، وأنا في سجني الجديد ، كانوا يرسلون لي الأدوية والطعام الرديء باستمرار وانتظام . ولم يعد لي سواه ، البحر ، فيما بعد ، صديقي العظيم .

وكنت أشعر أنني اقترب منه ، ذلك الموت المنتظر ، إنه ينتظرني ، لا أعرف أين ، ومراراً اشتهيت أن احاورهم من جديد . لكنهم لم يسمعوا لي . طلبت أوراقاً لأكتب لهم . رفضوا.حاولت محاورة المراقب الذي كان على الدوام قريباً مني بضعة امتار . كان يرفض .

ومرة تجرأ وقال لي صباح الخير ، في اليوم جاء آخر . ولم أعد أرى الأول أبداً . . والآخر صار يتبدل بآخر حتى اختلطت علي وجوههم . أصبحوا متشابهين . كلهم يرتدون نفس الثياب ، نفس النظارات السوداء ، نفس الأجساد القصيرة السمينة ، نفس الرؤوس الصلعاء . ودائماً كانوا يظلون بعيدين عني امتاراً . أمشي فيمشون ، اقف فيقفون ، أدخل البيت ، فيتناوبون الوقوف خارج البيت .

هذا الصباح ، قررت أن اضع حداً . قلت في نفسي ، ليكن البحر .

ليلة البارحة هاجمني سعال شرس : كنت أبصق الدم رذاذاً . وكانت معدتي تتتالى من الألم . قلت في نفسي : ليكن البحر . هاهو الآن البحر .

تقدمت من جديد أبطيء الخطوات ، تلفت ، كان هو الآخر يتقدم من البحر بطيء الخطوات ، ضحكت في داخلي : ماذا يفعل الآن ، إذا رآني أقفز إلى البحر ؟ وفجأة ، شغلني مشهد آخر . طفل في الخامسة أو السادسة يقترب من البحر . بيده دمية . كان هو الآخر بطيء الخطوات ، صاحت إمرأة عن بعد : ابتعد ياولد . . ارجع . لم يمتثل الطفل . ظل يتقدم . كان جميلاً أشقر . عيناه واسعتان . لا أدري . لماذا من بين كتفيه رأيت الوطن ؟ لمحت عبر هاتين العينين كل المستقبل الذي احببته لهؤلاء الناس .

كان يقترب من حافة الهاوية . مثلما كنت اقترب ، بل أن المرأة هذه المرة ركضت نحوه ، فهرب منها مسرعاً إلى الهاوية. كنت ، أنا أيضاً ، قد وصلت . وكانت خطوتي التالية ستكون في الفضاء لولا صياح المرأة : ارجوك . . الولد . . ارجوك .

واندفعت نحو الطفل ، الذي كاد لحظة ، تشبه دقة القلب ، يهوي إلى البحر . وكانت يدي اسرع إليه من الريح ، فانتشلته مبتعداً به ، نحو أمه ، التي اختطفته من يدي لتغمره بصدرها باكية .

ابتعدت عائداً مخلفاً البحر وراثي . كان المخبر هذه المرة يبتسم لي بحنان . وفيما كنت اتجه صوب الرابية . انتبهت إلى شيء كنت قد نسيته منذ زمن طويل . إنها الطيور تفرد أجنحتها في السماء ، تلك العصافير الصغيرة تملأ نوافذ بيتي .

٢٢ / ١١ / ٧٧

* * *

آفـــاق المعـــرفـة

آفاق المعرفة

رسالة القاهرة

لقاء مع أديب عربي عائد من مهرجان كازنتزاكي باليونان — أحمد محمد عطية

رسالة بريشتينا

محاولة لكتابة الألبانية بحروف عربية — محمد موفاكو

مراجعات

الأسلوبية والأسلوب . — عدنان بن ذريل

رسالة القاهرة

لقاء مع أديب عربي عائد من

مهرجان كازنتزاكي باليونان

أحمد محمد عطية

الدكتور نعيم عطية اديب وفنان عربي غزير الانتاج متعدد الاهتمامات ؛ فله في القصة القصيرة ثلاث مجموعات قصصية : « قضية الشاويش صقر » ، « حكايات الحب اليومية » ، و « لحظة لقاء » ، وفي الرواية روايته السيريالية « المرآة والمصباح » التي اثارت كثيرا من النقاش حول هذه التجربة الجديدة في الرواية العربية ، وتطبع الآن روايته الثانية « ليل آخر » . وفي النقد التشكيلي أصدر د. نعيم عطية كتبه « من رواد الفن الحديث » ، « خمسة رسامين كبار » ، و « العين العاشقة » . وفي النقد الادبي يطبع الآن كتابه عن « يحيى حقي » . وفي المسرحية له عدة مسرحيات من ذات الفصل الواحد . وذلك بالاضافةالى ترجماته عن الآداب الأجنبية .

غير ان هناك جانبا هاما في حياة الدكتور نعيم عطية الفكرية والشخصية ، لم يلق عناية كافية من قبل النقاد والكتاب ، ويتمثل في صلته باليونان والأدب اليوناني والثقافة اليونانية بوجه عام . فهو مصري الأب يوناني الأم ، وقد اثرت لغة الام اليونانية ادب الدكتور نعيم عطية ومكنته من تزويد المكتبة العربية بكتب ودراسات وترجمات عن الادب اليوناني الحديث ، منها كتبه الثلاثة « مختارات من الادب اليوناني الحديث في القصة » (١٩٦٨) ، « الشعر اليوناني المعاصر » (١٩٦٩) ، و « شخصيات من الادب اليوناني المعاصر » (١٩٧٣) ، وترجمته لمسرحيتي « عطيل يعود » لكازنتزاكي و « جسر آرتا » لجورج ثيوتوكا . وتطبع له الآن مجموعة قصص يونانية مترجمة تضم ثلاثين قصة ودراسة بعنوان « حلم فتاة » .

وفي هذا اللقاء نتعرف الى الحياة الثقافية اليونانية والى مهرجان كازندزاكي ومكانة هذا الاديب اليوناني الكبير في اليونان وأدبه وموقفه السياسي ، والى العلاقات الثقافية العربية اليونانية ، والى تاثير الثقافة اليونانية الحديثة في ادب الدكتور نعيم عطية .

● س : أرجو أن تحدثنا عن قصتك مع اليونان الشعب والفكر والثقافة والأدب؟

ـ ج : قصتي مع اليونان قديمة ، فان والدتي احدى اليونانيات جاءت مع اسرتها واستوطنت مصر منذ عام ١٩١٠ ، وقد اشتغل جدي لامي في الصعيد . وتزوجت أمي بأبي في اسوان عام ١٩٣٦ حيث ولدت . وجابت مع والدي الذي كان يعمل موظفا في القطر المصري من أقصاه الى ادناه . الاقصر ، نجع حمادي ، الاسماعيلية ، دسوق ، دمنهور ، الاسكندرية حيث طاب لابي المقام وحيث تلقيت نصف تعليمي الابتدائي ثم تعليمي الثانوي والجامعي . ولئن كنت أتحدث اليونانية في البيت مع أمي واقاربها ، الا ان أمي كانت حريصة كل الحرص ، بل واكثر من والدي المصري في هذا ، على أن يكون تعليمي بالمدارس المصرية الحكومية. وقد ظلت ملتصقة بمصر شديد الالتصاق صلتها بجاراتها المصريات وثيقة ، وكانت قادرة على ان تبادل الناس الحب ، وباختصار كانت ـ كما تحب أن تقول عن نفسها ـ بنت بلد صحيح .

كنت في ثقافتي منصرفا الى الآداب الفرنسية والانجليزية ، وكانت هاتان اللغتان تدرسان باتقان لابناء جيلنا ، وكنت على الدوام أكن تقديرا خاصا للدكتور طه حسين الذي كان حبه لليونان سببا خفيا واضافيا لاقبالي عليه . وقد ترجمت عن الفرنسية والانجليزية ولكنني كنت على الدوام واحدا من كثيرين يترجمون وباقتدار عن هاتين اللغتين . الى ان التقيت بصديق كان له تأثيره الحاسم على اتجاهي . وهو صحفي يوناني امضى حياته كلها في مصر . وكان بيته خزانة كتب بحق فكان ينام على كتب وتطل عليه من الارفف على الحوائط كتب وعليك ان تخوض بين أكوام من الكتب كي تصل الى أي كرسي في الحجرة . واذكر ان الصديق الكبير يحيى حقي شاهد في أحد شوارع القاهرة صديقي اليوناني هذا وكان اسمه نيقولوبولوس بقامته الطويلة النحيلة وشعره الابيض الاشعث كاكليل من نور حول رأسه وعينيه الذابلتين وابتسامته الحنون فقال لي أية حلاوة روحية تطل من وجه هذا الرجل . وكان حقا انسانا روحيا يحيا من أجل متع الفكر والروح، لا أنسى كيف كان يخرج الكتاب من مكتبته، ويرفعه الى شفتيه ويقبل غلافه . فاذا ما فتحه استنشق رائحة الورق بشغف كبير، فاذا ما قرأ لك ارتجف صوته كعاشق اصيل . في أوائل عام ١٩٦٢ دفع الي بمسرحية يونانية لجورج تيوتوكا بعنوان « جسر آرتا » وقال لي مبتسما « لماذا لا تقرأ هذا العمل وتترجمه اذا راق لك؟» كان عملا بسيطا وقويا وانسانيا هز مشاعري

فانكببت على ترجمته بمتعة كبيرة انستني ما أبذله من جهد في الترجمة . وقد قدم هذا العمل بالبرنامج الثاني في الاذاعة المصرية من اخراج محمد علي الشرقاوي واستهوى كثيرا من المستمعين . ولفت انظار المخرج سمير العصفوري الذي كان مهتما في تلك الآونة بالمسرح العالمي ، فقدم مسرحية « جسر آرتا » على خشبة المسرح العالمي في نوفمبر سنة ١٩٦٦ وكان المؤلف نيوتوكا يستعد لحضور حفل الافتتاح لتحمسه الشديد لقيام علاقة ثقافية بنوع جديد بين اليونان ومصر من خلال مسرحيته الا ان الاجل وافاه قبيل الرحيل بايام قليلة . واذا عدت مرة أخرى الى نيقولوبولوس الذي أدين له بالفضل في فتح باب عالم جديد وضخم وسحري أمامي هو عالم الادب اليوناني الحديث . فاذكر ان نيقولوبولوس اشترى لي من على سور الازبكية ديوان كافافيس المطبوع في الاسكندرية عام ١٩٤٨ واهداه لي . وقد بهرني فن الشاعر السكندري وترجمت بوله عديدا من قصائده . وقد شجعني على ذلك هذا الصديق الذي كان يعرف كيف يجزل العطاء ، كما اذكر أخيرا انه عرفني بصحفي يوناني باع لي بثمن رمزي المجلدات السنوية لاهم مجلة ادبية يونانية لا زالت تصدر بأثينا حتى اليوم هي « نيا استيا » واذ يشعر العصفور بقدرته على الطيران يفتح جناحيه ويحلق في الفضاء الفسيح . وهذا ما حدث لي . ومضيت اترجم عن الادب اليوناني الحديث الكثير من الاعمال بهواية وود ، شاعرا بانني بذلك قد اضفت جديدا بفن الترجمة الى العربية . وقد قدمت في هذا المقام « مختارات من الادب اليوناني الحديث في القصة » عام ١٩٦٨ و « الشعر اليوناني المعاصر » عام ١٩٦٩ و « شخصيات من الادب اليوناني المعاصر عام ١٩٧٢ وعديدا من الترجمات والدراسات عن الادب اليوناني الحديث نشرت بمجلات القاهرة وبغداد والدوحة واصدرت الكويت في سلسلة المسرحيات العالمية ترجمتي لمسرحية كازنتزاكي « عطيل يعود » مسبوقة بدراسة مستفيضة لمسرح هذا الكاتب الكبير .

* * *

● س : اشتركت مؤخرا في اسبوع الاحتفال بذكرى الكاتب اليوناني العظيم كازنتزاكي ، الآن بعد عودتك الى ارض الوطن ما رؤيتك لهذا الاحتفال وانطباعاتك عنه ؟ .

ـ ج : كانت الايام السبعة التي امضيتها في اليونان من ١٩ الى ٢٦ اكتوبر الماضي مدعوا من بعض اتحادات الكتاب اليونانية للاشتراك في الاحتفالات بمضي عشرين عاما على وفاة اكبر الادباء اليونانيين

المعاصرين نيقوس كازندزاكي في ٢٦ من اكتوبر ١٩٥٧ من أسعد أيام حياتي واكثرها ثراء . لقد استمعت لعديد من المحاضرات عن الاديب الكبير ، ودعيت لالقاء كلمة فتحدثت عن ترجمة أعمال كازندزاكي الى اللغة العربية وتأثيره وقرأت في الحفل الذي أقيم بقاعة بلدية اثينا ترجمتي العربية لبعض فقرات من ديوانه الضخم « الاوديسية الجديدة » وفي هذا الحفل أيضا قرأ أحد الاساتذة البولنديين ترجمته البولندية لبعض الفقرات من الاوديسية وقد تيقن لدي كم تعد الترجمة جسرا للتلاقي بين الشعوب حول خيرة أعمال ابنائها .

ما ان نزلت بمطار اثينا حتى استقبلني مندوبان عن اتحادات الكتاب الداعية هما نيقوس بوليوبولوس الذي كان زميلا لكازاندزاكي في كفاحه منذعام ١٩٤٥والف كتابا ضخما عن كازاندزاكي بعنوان « نيقوس كازاندزاكي والتيارات الايديولوجية العالمية » وقد صدر منه جزءان وينوي اصدار الجزء الثالث قريبا ، والشاعر الناقد الكبير الياس سيموبولوس الذي القى عن كازاندزاكي بحثا قيما في الاحتفال الذي أقامته بلدية هيراكليون عاصمة كريت في الذكرى العشرين لوفاة ابنها الكبير وقد قرئت في هذا الاحتفال مقتطفات من اعماله وبخاصة مقالته « الواجب » .

اما اليوم التالي فكان يوما باهرا فقد زرت قبر كازاندزاكي على أعلى قمة من السور الاثري القديم الذي بناه العرب حول هيراكليون عندما حطوا الرحال في كريت (وقد عرف هذا السور بسور الخندق . وهذه الكلمة تحولت الى كانديا في لغة اهل كريت . ولازالت هيراكليون تعرف ايضا بكانديا نسبة الى السور الذي بناه العرب) . وهذه القمة تسمى طابيه مارتيننجو.قبر بسيط نظيف تحيط به الخضرة . وعلى القبر اللافتة المعروفة التي وضعت بناء على وصية كازندزاكي وكتب عليها « لا أطمع في شيء . لا اخشى شيئا . انا حر » . وعلى قدر مايفخر الكريتيون بان العرب من اسلافهم القدامى ، ويذكرون ان عطيل بطل التراجيدية الشكسبيرية القديمة كريتي من اصل عربي ، بقدر مايعتزون بانهم صمدواطويلاللغزوالتركي، ولم يستسلموا للعثمانيين . ويروي كازاندزاكي انه اثناء هجوم الاتراك على هيراكليون اندفع ابوه الى صحن البيت وقال لكازاندزاكي الصغير بلهجةضارية: اسمع ، لو وطات اقدام الاتراك سور البيت سادخل اذبح نساءنا جميعا وأعود لاذبحك انت ، فعار علينا ان نقع في قبضتهم ».

ثم نزلنا من قبر كازنتزاكي الى شوارع هيراكليون الضيقة المتعرجة، حتى وصلنا الى المتحف التاريخي للمدينة بشارع كالوكيرنيوس وزرنا الجناح المخصص به لكازنتزاكي .

شاهدنا مخطوطاته ومؤلفاته وترجماتها الى اللغات الاجنبية . وايضا غرفةمكتبه ومنضدته وكرسيه والديوان الذي كان يرقد عليه . وتكاد في هدوء المكان تتخيل الكاتب الكبير جالسا الى مكتبه ،يبتسم اليك ابتسامته الحلوة ، وينظر اليكمن وراء نظارته بعينيه الودودتين . ثم دلفنا الى بعض الحواري الصاعدة الهابطة ولكنها على الدوام نظيفة ، حتى وصلنا الى بيت آخر فيشارعباليولوجوس رقم ٣٦يقال ان بعضشخصياتكازنتزاكي في روايته « الحرية او الموت »وعلىالاخص نوري بكالتركي قد عاشوا فيه . وقد اشترى احد الاثرياء من ابناء كريت هذا البيت الصغير ذي الطابقين واحتفظ بما بقي له من طابع قديم . ويعتزم اعداده متحفا مستقلا لكازنتزاكي .

وبنشاط الشباب ـ رغم اننا جميعا تجاوزنا الخمسين ـ استاجرنا سيارة اجرة مضت بنا الى خارج هيراكليونفي طريق الجبل الى«قصرالتيه»او«كنوسوس» حيث قامت قبل التاريخ حضارة تنسب الى بعض النازحين من مصر القديمة المجهولين وقد وجدت رسومهم على بعض مابقي من انقاض هذا القصر الذي أكلته النيران لاسباب مجهولة حوالي عام ١٣٠٠ قبل الميلاد تقريبا . وكان ملوك هذا القصر يدينون بعبادة الثور « مينوس » .. ونزلنا سراديب هذا القصر الذي كانت تقدم فيه قرابين بشرية حية للثور المعبود . وقد كتب كازانتزاكي واحدةمن اجمل مسرحياته وهي بعنوان : « الفتى الشجاع الوسيم » عن سكان هذا القصر.

واثناء تجوالنا في هيراكليون اشار لي احد مرافقينا الى ميدان صغير تحف به المطاعم والمقاهي وقال : في هذا الميدان كانت تقوم شجرة بلوط كبيرة، وعليها كان الاغا التركي يشنق المشنقين والمتمردين . وقد وصف كازندزاكي هذه الشجرة وماكان يجري عليها من اعمال الشنق في روايته « المسيح يصلب من جديد » . واذا كانت شجرة البلوط قد ازيلت مع الزمن وصار الميدانمكانا عصريا سياحيا الا انه لازال يحمل اسم ميدان شجرة البلوط .

وقبل مغادرتنا المدينة في طريقنا الى المطار مررنا على ميدان « الحرية » او « التريس كماريس » كما يحب اهل هراكليون ان يسموه ورأينا تمثالا نصفيا لكازاندزاكي من الرخام الابيض

ومن حوله حديقة عامة صغيرة .

ودعت كريت ولا زالت في قلبي امنية ان اعود الى جزيرة كازاندزاكي واقضي بفسحة ايام اخرى فيها . فكم تعني هذه الجزيرة بالنسبة لمحبي كازندزاكي ولعا في ادبه .

وفي الخامس والعشرين من اكتوبر أقيم قداس كبير في هيراكليون على روح الاديب الكبير وقد تحدث فيه صديقه وزميله وشارح اوديسيته بالندبليس بريفيلاكيس الذي كان اول من آمن من اليونانيين بالقيمة الضخمة لعطاء كازندزاكي . وقد ترجم كتابه « نيقوس كازندزاكي واوديسيته » الى الانجليزية بقلم فيليب شيرار ونشرت الترجمة عام ١٩٦١ .

كما دعت هيليني كازندزاكي ارملة الكاتب الكبير الى مؤتمر صحفي عقد في قاعة للمؤتمرات الصحفية الكبيرة بجوار مبنى الاكاديمية في قلب اثينا ، وتحدثت في مؤتمرها عن كتابها الجديد عن «نيقوس كازندزاكي » وهو يقع في ٧٠٠ صفحة وتحكي في الكتاب حياتها معه ، ونضاله من اجل فنه وادبه وعقائده . وفي ختام المؤتمر الذي شهده الكثير من اهل الثقافة والمهتمون بأدب كازندزاكي وزعت نسخا من كتابه ، وقد كان لي شرف اهدائي نسخة من هذا الكتاب بتوقيع المؤلفة التي سعدت اذ عرفت بان لزوجها محبين ومعجبين في البلاد العربية . وطلبت ان توافى بنسخة مما ترجم من اعمال زوجها وماكتب عنه . كما اهداني صديقي الشاعر الكريتي ميناس ذيماكيس وهو من اكبر شعراء اليونان المعاصرين كتابه عن كازندزاكي الصادر عام ١٩٧٥ وقد ضمنه خطاباته المتبادلة مع الاديب الكبير ولقاءاته به واحاديثه معه وبعض المعلومات الشخصية .. ويعتبر هذا الكتاب اضافة الى ما كتب عن كازندزاكي .

وقد خصصت مجلة « نيا استيا » التي يرأسها الاديب الكبير بيتروس خاريس رئيس الاكاديمية الاثينية عددها السنوي الخاص الذي يصدر في ديسمبر هذا العام لكازندزاكي ودراسات عنه .

وقد عدت الى قاهرتي محملا بالعديد من الكتب والمقالات والدراسات والاحاديث والانطباعات عن كازندزاكي . وما ان حطت الرحال في بيتي حتى اعتزمت ان اجلس الى مكتبي لانجز الكتاب الذي اعددت له منذ سنوات عن «الاديب الكريتي الكبير نيقوس كازندزاكي » .

★★★

● س ـ بماذا تفسر اهتمام اليونان اليوم بتكوين صلات فكرية وثقافية بالعرب ، هل هو اهتمام بالعرب كأصحاب حضارة عريقة ام كابناء حضارة البحر الابيض المتوسط ؟

ج ـ ان اهتمام اليونان بتكوين صلات فكرية وثقافية بالعرب ليس اهتماما وليد اليوم . بل هو اهتمام قديم . فان اليونان كانت على الدوام في طريق اوربا الى العالم العربي ، كما انها تعتبر نفسها قادرة على ان تكون معبرا للعرب الى اوربا . ولاينسى اليونانيون ان العرب هم الذين احتفظوا بتراث ارسطو وعنهم نقله الاوربيون ، واوصلوه الى العالم اجمع . ومن المؤتمرات التي ستعقد في اثينا في مارس القادم مؤتمر عن ارسطو برياسة ثيوذوراكوبولوس الامين العام الدائم للاكاديمية الاثينية وسيدعى اليه لفيف من اساتذة الفلسفة اليونانية في الجامعات العربية . ومن المؤتمرات التي يزمع عقدها في يونيو القادم مؤتمر الجذور المشتركة بين الثقافتين اليونانية والعربية .. وقد اقر المؤتمر الحادي عشر للادباء العرب هذه الندوة . وقد افصحت اتحادات الكتاب اليونانية عن رغبتها في ان تترجم اعمال من الادب العربي الى اليونانية واعمال من الادب اليوناني الى العربية وقد كنا اسبق منهم في هذا المضمار فقد ترجمنا بعض اعمالهم الادبية .

★★★

● س ـ هل كانت هنالك عناية بمكانة كازندزاكي في الوطن العربي خلال الاحتفال بذكراه ؟

ـ ج ـ كانت الاوساط الادبية اليونانية شغوفة بان تعرف عن مكانة كازندزاكي في الوطن العربي . وقد تحدثت عن اعماله التي ترجمت الى اللغة العربية . واشرت الى بعض ادبائنا الذين تأثروا بكازندزاكي مثل عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وحنا مينه. وقد افصحت الاوساط الثقافية اليونانية عن أمنيتها بان يزداد القارىء العربي الماما بعطاء كازندزاكي الادبي وان يترجم المزيد من اعماله الى العربية .

★★★

● س ـ وما مدى اطلاع الحركة الثقافية اليونانية على الادب العربي المعاصر ؟

ـ ج ـ ان اطلاع المثقفين اليونانيين على الادب العربي المعاصر ضئيل جدا. واذا عرف احد الادباء العرب في اليونان فعن طريق ماترجم له الى الانجليزية او الفرنسية . ولكني اعتقد ان الاتجاه

الحديث الى زيادة التقارب بين الثقافتين العربية واليونانية سيزيد من احتمالات التعريف بالادباء العرب في اليونان . وربما يكون من الواجب في هذا السبيل الاهتمام بتعليم اللغة العربية في اليونان واليونانية في العواصم الثقافية الكبيرة في العالم العربي بطرق عصرية ميسرة .

★★★

● س ـ كاديب عربي يجيد اللغة اليونانية .. مارايك في الترجمات العربية لادب كازندزاكي ؟

ج ـ ان الترجمات العربيـــة لادب كازندزاكي ، وهي على اي حال ، قد حببت كازندزاكي الى القارىء العربي . مثل ترجمة اسماعيل المهدوي للاخوة الاعداء وترجمته لزوربا وترجمة شوقي جــلال للمسيح يصلب من جديد ـ وقد عانيت مبلغ الجهد الذي بذله شوقي جلال في ترجمته وحرصه على مطابقة ترجمته على كل من النصين الانجليزي والفرنسي . فقد قمت بمراجعة الترجمة وقد خلص الى تقديم عمل جدير بكل تقدير ـ ولكن يبقى ان هـذه الترجمات كلهـا ليست عن اللغة الاصلية التـي كتب بهـــا كازندزاكي . ولهذا فانها على الدوام تكون ترجمات تقريبية ، كما تفقد بعض المذاق الذي لايمكن ان تحتفظ به الا الترجمة عن اللغة الاصلية ولكن الاعمال الكبيرة لكتاب مثل دستوفسكي وتولستـــوي وتشيكوف او غيرها ترجمت عن الانجليزية والفرنسية . والواقع ان الاعمال الكبيرة تحتفظ بالكثير حتى عند ترجمتها ، واعتقد ان اعمال كازندزاكي قد تحظى في المستقبل القريب بترجمة جديدة عن لغتها الاصلية .

★★★

● س ـ ماهو تقييمك لفكر كازندزاكي السياسي ودوره السياسي ومواقفـــه السياسية ؟

ج ـ ان ادب كازندزاكي متعدد الجوانب وشديد الثراء ، بحيث يكون مـــن المجحف ، والخاطىء ايضا ، ان ندمغ عطاءه بنظرة آحادية . على اننا يمكننا بصفة عامة جدا القول بان هدف كازندزاكي من ادبه لم يكن تمجيد الجمال لذاته ، بل البحث عن خلاص . ولذلك كان على الاديب الا يفقد الامل ، بل عليه أن يجعل ادبه عاملا معززا للامل في قلب الانسان ، ان يشد من أزره ، ويرفع من همتـــه في كفاحه من اجل خلاصه من العبـودية بكل صورها . وقد وقف كازندزاكي بقلمه في صف الانسان المناضل . وحتى عندما نلتقي عنده بكلمات مثل « العدم » او «الخواء» او « العبث » فيتعين التأني

في تفسيرها في اطار رؤيته الانسانية كلها، وهي رؤية على غاية من الرحابة والعمق. وقد راح كازندزاكي في رحلاته العديدة ينقب باحثا عن وجه الانسان الحق وراء العديد من ركامات الاقنعة والمساحيق والتشوهات . وابطاله يناضلون حتى لو كان الاخفاق مكتوبا عليهم سلفا . بل ان كازندزاكي يعتبر أن قمة الانسانية وجوهرها في ذلك النضال على الرغم من انه محفوف بالمخاطر وغير مأمون النتيجة، ويكفي ان تؤمن ايمانا صادقا بانك لم تخن الانسان . وقد كان بطله الاول اوديسيوس اكثر عدمية على أي حال من ابطاله اللاحقين . فقد كان زوربا بطلا ايجابيا ، متعطشا للحياة ، ويمثل تحولا هاما في فكر كازندزاكي وبزوربا ترك كازندزاكي ايضا الابطال الاسطوريين ليختار لاول مرة بطلا من لحم ودم . ثم تطور كازندزاكي بعد زوربا ايضا في روايته « المسيح يصلب من جديد » حيث زاد وضوحه كمناضل من اجل الانسان مهما كانت العقبات .

★★★

● س ـ كيف وجدت الحياة الثقافية اليونانية . وما هي أوجه النشاط الثقافي، اهم الاعمال الادبية ، ابرز الادباء ؟

ج ـ الحياة الادبية في اليونان تتصف بحيوية شديدة ، وهي لاتقتصر على العاصمة اثينا فحسب ، والمجلات الادبية لاتصدر منها فحسب ، فهناك العديد من المراكز الثقافية الذاتية في رحاب اليونان . ودور النشر ليست متركزة في العاصمة وحدها . فقد تلقيت العديد من المجلات والاعمال الادبية صدرت من جزر او اقاليم منفصلة عن اثينا وكثير من الادباء اليونانيين يؤثرون ان ينزووا في الريف او الجزر ليفرغوا لكتاباتهم . وفي هذا المقام اذكر انني تلقيت دعوة لقضاء عشرة ايام في فولوس في اغسطس القادم للمشاركة في المهرجانات الادبية لافضل الاعمال الادبية.

المهرجانات الادبية التي ستقيمها تلك الجزيرة وتلقيت مجلة ادبية ممتازة تصدر في جزيرة ليمنوس والحركة المسرحية ومعارض الفنون تتوزع بين ربوع اليونان كلها . وهي كلها انشطة ذاتية تقوم على ايمان الافراد والجماعات بها دون ان تنتظر دعما من حكومة او هيئة رسمية . وهو ما يجعل للعطاءات الادبية والفنية استقلالها والوانها الخاصة . وقد دعيت لحضور محاضرة يلقيها صديقي ايلياس سيموبولوس عن « الشاعر صيقليانوس » في بلدة قريبة من اثينا تدعى « كيراتيا » فوجدت معرضا مقاما وشبابا تجمع في قاعة المحاضرات الصغيرة بالمدينة للاستماع بشغف . والحياة الثقافية في اليونان متفتحة جدا ، ولايخجل الاديب اليوناني من المجاهرة بانه اديب اوربي وليس يونانيا ، والاقتداء بادباء اوروبا وامريكا نقطة فخار للاديب اليوناني، فهو لايتشبث بنعرة ليخفي وراءه فقره الثقافي وعجزه الفني . وسوف تدهش مدى الاهتمام الذي اثارته بين صفوف الادباء اليونانيين جهودي في ترجمة اعمالهم الى العربية ، وانهالت على دواوين الشعر ومجموعات القصص والروايات والمسرحيات كي يحظى كاتبوها بشرف الترجمة الى اللغة العربية ويشق طريقه الى مخاطبة القارىء العربي . وهذا يدلنا على مبلغ انفتاح الادب اليوناني المعاصر ليس في تلقيه للمؤثرات الاجنبية فحسب بل وفي النفاذ الى قلوب القراء في العالم اجمع . وقد اتيح لبعض الادباء اليونانيين المعاصرين ان يكسر حاجز اللغة فتترجم اعماله الى العديد من اللغات الاجنبية ، ونذكر في هذا المقام وعلى سبيل المثال اعمال الروائي

القصاص اندونى ساماراكى الذي ترجمت روايته « الخطأ » على الاخص الى ثلاثين لغة اجنبية .

وفي اليونان العديد من الجمعيات الادبية واتحادات الادباء وهي لاتشكل تحت رقابة الحكومة ، ولاتمارس نشاطها بايه وصاية من حكومة . ولكثير من هذه الجمعيات والاتحادات مجلاتها ومطبوعاتها الخاصة . وتعطي الكثير من الجوائز لافضل الاعمال الادبية .

وقد حصلت اخيرا للكاتبة كيتي كاراميتسا باباذاكي التي تستوحي كثيرا من قصصها وقصائدها من ذكريات اقامتها القديمة في مصر ـ حصلت على جائزة النقاد عن مجموعتها القصصية «السادس من يونيو» ومن اهم الاديبات اليونانيات المعاصرات ايضا السيدة فالاليا سارانتي مؤلفة العديد من المجموعات القصصية ورواية «الحدود» وهي سكرتيرة اتحاد الاهلي للكتاب اليونانيين يرأسه القصاص يانوبولوس الذي عرفت قصصه بتجريبيتها ومذاقها الوجداني الداخلي .

وحصل على جائزة الدولة عن مجموعته القصصية « الاستغماية » .

ويجدر ان ننوه في هذا المقام ايضا برئيس تحرير مجلة «نيا استيا» ورئيس الاكاديمية الاثينية بيتروس خاريس صاحب المجموعات القصصية العديدة وكتابه الضخم الذي حوى في اجزائه الكثيرة التعريف بالادباء اليونانيين جميعا. وايضا نذكر باناجوتوبولوس الشاعر القصاص الروائي ، والذي نزع في بعض قصصه الى الكتابة عن البلاد الافريقية ، ووصل قمته في ديوانه « نافذة مفتوحة على العالم » ومن الشعراء نذكر ميناس ذيماكيس الحائز على جائزة الدولة في الشعر عن ديوانه (الرحلة) وايلياس سيموبولوس الذي ترجمت أعماله الى الفرنسية والايطالية .

ومن الجدير بالذكر ان الشعر اليوناني الحديث استمد جذوره من شاعر الاسكندرية كافافيس . على ان اكبر الشعراء اليونانيين الاحياء فهو يانيس ريتسوس صاحب المواقف السياسية الصامدة والملاحم المجدة للانسان في جهاده من اجل الحرية والتقدم ، وقد شاركه في هذا الطريق ايضا شاعر كبير هو كوستاس فارناليس وهذان الشاعران قد دخلا في سن الشيخوخة الان وان كانا قد خلفا عطاء ضخما .

ان الحياة الادبية لاتتوقف ، تمضي ، وتمضي ، وفي كل يوم تلمع أسماء وتجود القرائح باعمال طلية ، وجليلة . وقد تعرفت في رحلتي بالكثير من الادباء الجدد وكان منهم الشاعر بانايوتونيس والقصاص فاليتاس الذي كتب قصصا قصيرة عن الشرق .

ولا يسعني قبل أن اختتم هذه الكلمات التي يمكن ان تمتد وتمتد ان اشير الى مقابلتي لرئيس الجمهورية السابق ميشيل ستاسينوبولوس ، فهو أديب رصين القلم راسخ القدم ، وقد اهداني روايته الحديثة « القضية » وقد استوحاها من عمله السابق كمستشار لمجلس الدولة اليوناني .. ومحنة الحرية في سنوات الحكم السابقة على النظام الديمقراطي الحاضر وهو يهدي روايته الى صديقه الراحل رينيه كاسين رئيس مجلس الدولة الفرنسي ورئيس لجنة حقوق الانسان .

★★★

● س : هل يمكن القول بان الصالك

بالأدب اليوناني الحديث كان له بعض التأثير في ابداعاتك القصصية والروائية ؟

ـ ج : اعتقد ان احتكاكي بالأدب اليوناني الحديث قارئا ومترجما جعلني شديد الايمان بان الذي يبقى من الادب هو ما كان مفعما بحب الانسان ، وكلما كانت رؤية الأديب للوضع الانساني اعمق واشمل كلما كان ذلك أوعى لبقائه مهما كانت اللغة التي يكتب بها ويبدو ذلك على الاخص عند الترجمة . فالنصوص التي لا تقوم الا على محسنات شكلية اوجماليات اسلوبية او تقوم على نظرة ضيقة متزمتة للبيئة المحلية ، لا يبقى منها شيء عند الترجمة . فالترجمة في الواقع مصفاة . وهذا ما تعلمته وتوخيته في اعمالي القصصية والروائية المؤلفة وان كنت واصدقك القول انني في بعض الاحيان استوعب هذا الدرس جيدا ، وأحيانا يغيب عني .

وقد تعلمت أيضا من اطلاعاتي على الأدب اليوناني الحديث والآداب الاخرى أيضا ان الانسان في حقيقة الامر واحد في كل مكان ، وان ما تبدو عليه حياته من اختلافات هنا أو هناك ، فهي اختلافات ظاهرية وعرضية . اما قلب الانسان وتشوقاته وطموحاته وزلاته فهي حقائق جوهرية لا يؤثر فيها الديكورات الخارجية . وهذه الملاحظة يجب ان نضعها موضع الاعتبار ، حتى ننفتح على آداب البلاد الأخرى وحتى تنفتح هي على أدبنا . على الاديب في كل زمان ومكان ان يعمق من غوصه سعيا عن الجواهر الانسانية ، لا أن يلعب ببعض قطع الزجاج الملون الرخيص يقنع بها ، ويلهى قراءه عما هو اصفى واقيم منها .

★★★

● س : ما هي مشروعاتك الثقافية بعد هذه الزيارة الخصبة لليونان ؟

ـ ج ـ مشروعاتي الثقافية بعد زيارتي لليونان كثيرة وطموح . فقد شحذت هذه الزيارة عواطفي وافكاري كي ازيد من التعريف بالأدب اليوناني الحديث . وقد جمعت في زيارتي مادة طيبة لاكمال كتابي الذي كنت قدبدأته عن «كازنتزاكي» وقد رأيت مدى الفرحة التي خفقت على وجه ارملة كازنتزاكي وهي تقول لي : سعدت حقا ان التقيت بواحد ممن أحبوا أدب زوجي في الوطن العربي .. انه كان يكن اعجابا شديدا للشرق وقد زار بلادكم وكتب عنها بحماسة وتنبأ لها بدور كبير في صنع المستقبل .

وقد انجزت كتابي الثاني عن «مختارات في القصة اليونانية الحديثة » ويحتوي على ثلاثين قصة ترجمتها منذ عام ١٩٦٩ لقصاصين يونانيين معاصرين ، بعضهم التقيت به في زيارتي الاخيرة ، وما كان يعرف ان قصصه قد قرئت بالعربية . بل وترجمت اليها . ويعتبر ذلك تكملة لكتابي الاول « مختارات من الأدب اليوناني الحديث في القصة » الصادر عام ١٩٦٨ .

واعتزم ان استوفي دراساتي التي نشرت بعضها في مجلات عربية مختلفة عن الشعراء اليونانيين المعاصرين ، مع نماذج من قصائدهم . وسوف يكمل ذلك كتابي الصغير « الشعر اليوناني المعاصر » الصادر عام ١٩٦٩ الذي اريد ان أصدر طبعة جديدة مزيدة له .

بقي الوجه الآخر من العلاقة الثقافية بين اليونان والعالم العربي . وهو تعريف اليونانيين بادبائنا المجيدين وعطائهم في القصة والشعر والرواية. وفي هذا السبيل ستعقد في اليونان في مايو ١٩٧٨ ندوة عن الاصول المشتركة بين الثقافتين اليونانية والعربية . وسيكون من الموضوعات التي ستهتم بها هذه الندوة الترجمة المتبادلة بين الادبين العربي واليوناني . وقد أثمرت هذه الدعوة مبدئيا ، فقد اخطرت بان ثمة ادباء يونانيين بدأوا يترجمون أعمالا أدبية عربية الى اليونانية وذلك بطبيعة الحال من خلال الفرنسية والانجليزية والالمانية . واعتقد ان العمل على تبادل تعليم اللغة العربية للفيف من اليونانيين، واللغة اليونانية للفيف من المصريين بطريقة مبسطة قد يسفر مستقبلا عن نشوء مترجمين مباشرين من العربية الى اليونانية ومن اليونانية الى العربية .

القاهرة « أحمد محمد عطية »

* * *

رسالة بريشتينا

محاولة لكتابة الالبانية بحروف عربية

محمّد موفاكو

يرجع تواجد الالبانيين في سوريا الى القرن السادس عشر ، حين بدأ الولاة والعسكريون الالبانيون يأتون الى دمشق لادارة الولاية في سوريا . وقد استقر قسم من هؤلاء في سوريا ، مؤسسين بذلك نواة الجالية الالبانية في هذا البلد، تلك الجالية التي ستنمو فيما بعد . وتفيد المعطيات أن سنان باشا كان اول آلباني يبرز على رأس الادارة في سوريا في القرن ١٦(١) . وفيما بعد ، في القرن ١٧ ، لدينا أيضا سلسلة من الولاة الالبانيين الذين برزوا بوضوح على رأس الولاية كـ كوجك سنان باشا واحمد باشا الوزير وغيرهم(٢) . ومن الذين استقروا في سوريا لدينا العسكريون من آل الارناؤوط ، الذين تمتعوا بنفوذ كبير في دمشق منذ نهاية القرن ١٦ وخلال النصف الاول للقرن ١٧(٣) . وقد نمت الجالية الالبانية فيما بعد مع مجيء جيش ابراهيم باشا الالباني ، الذي حرر سوريا لفترة من نير السلطة التركية . فقد استقر قسم من العسكريين الالبانيين في سوريا ، نظرا للفترة الطويلة نسبيا التي استقرت فيها ادارة ابراهيم باشا في سوريا (١٨٣١ — ١٨٤٠)(٤) . كما ان الجيش التركي الذي عاد ثانية الى سوريا ، بعد هزيمة ابراهيم باشا ، قد حوى في صفوفه عددا لابأس به من الجنود الالبانيين ، الذين استقر بعضهم

في دمشق فيما بعد . ويبدو ان عددهؤلاء كان كبيرا حتى سنة ١٨٤٤ على الاقل ، وذلك لان الالبانيين قد ثاروا في دمشق في تلك السنة ضد السلطة التركية(٥) . وفي النصف الثاني للقرن ١٩ استمر نمو الجالية الالبانية ببطء في دمشق حتى نهاية القرن ١٩ ، حيث نشهد تمركزا للالبانيين في احياء معينة من دمشق (سوق ساروجه والمهاجرين)(٦) .

ومع هذا فكل ماذكرناه هنا لايتعدى نواة تلك الجالية التي ستتضخم مع هجرة الالبانيين الى سوريا خلال النصف الاول للقرن ٢٠ ، تلك الهجرة التي حصلت بسبب الاضطهاد القومي لهم من قبل الشعوب المجاورة . وعلى كل فهذا لا يتعلق بموضوعنا ، ونحن نريد هنا ان نتوقف عند هذه الجالية لدى نهاية القرن ١٩ .

فمن تلك الفترة ، اي من نهاية القرن ١٩ ، لدينا ابجدية البانية مكتوبة بحروف عربية . وقد وضع هذه الابجدية ثابت نعمان فريزاي Thabit Niman Ferizay وهوكاتب وباحث في الاداب والعلوم المختلفة . وفيما يتعلق به تفيدنا المعطيات بانه ولد في ١٢-١-١٨٦٠ في المنطقة التي احتلتها مملكة صربيا خلال الحرب التركية - الروسية ١٨٧٧ . وقد قضى طفولته في تلك المنطقة التي ولد فيها الى ان دخلتها جيوش صربيا بهدف ضمها . وقد اضطرت حينئذ عائلته الى النزوح الى منطقة كوسوفا Kosova ، مع العائلات المهاجرة الاخرى، الى ان استقرت في مدينة فريزاي Frizay . وفي هذه المدينة ترعرع ثابت نعمان وانهى دراسته الاولية ، حيث أتيح له ان يتعلم اللغة العربية بالاضافة الى الالبانية . وفيما بعد اصبح هونفسه معلما لهاتين اللغتين في ذلك الكتاب الذي افتتحه في تلك المدينة . ومنذ تلك الفترة بدأ ثابت نعمان يكتب الشعر باللغتين الالبانية والعربية، كما انه كتب عدة فصول عن تأثير الاستعمار العثماني على دول البلقان . وقد هاجر ثابت نعمان الى سوريا حوالي سنة ١٨٩٠ ، وذلك لظروف محلية. وفي دمشق تفتحت عبقرية ثابت نعمان في مجال الاداب والعلوم ، اذ كتب العديد من المؤلفات في مجال الفلك والعلوم الطبيعية . كما انه تابع اهتمامه بالشعر في دمشق، فاخذ يكتب الشعر في اللغتين العربية والالبانية. وتجدر الاشارة الى انه التفت ايضا اليوجز خلاصة آرائه في كتاب هام بعنوان « آرائي الخاصة في التاريخ والادب العربي والفارسي والتركي والالباني » .

وبالاضافة الى هذا الكتاب تذكر لمعدة كتب اخرى :

- البروج الفلكية واثرها في حيـــاة الناس .
- رصد الارناؤوطي على بيان المفسر الفلكي .
- خزينة المجوهرات .
- مفردات العلوم الطبيعية
- منافع النبات للانسان
- الاعشاب وتاثيرها في الطب .
- بيان طبيعة النباتات وعلامات تغير المزاج الانساني .
- تفسير آيات قرآنية(٧) .

وقد كتب ثابت نعمان ماكتبه في اللغة العربية والالبانية ، الشيء الذي يقدم لنا مادة على جانب كبير من الاهمية . فمن ناحية تعرفنا كتاباته على اسهام رجـل الباني في محيط عربي.

ومن ناحية اخرى تقدم لنا كتاباتـه أرشفة للغة الالبانيين في سوريا في تلك الفترة .. وتاثر هذه اللغة باللغةالعربية. ويبدو من مخطوطاته التي خلفها بانه قد كتب اللغة الالبانية بحروف عربية .وهنا يمكن ان يجيبنا سؤال : هل كان ثابت نعمان واضع هذه الابجدية للغة الالبانية أم انه اخذها من الاخرين قبل انيهاجر الى سوريا ؟. وفيما يتعلق بالجواب فنحن نعتقد ان ثابت نعمان قد وضع بنفسـه هذه الابجدية للغة الالبانية وبان ابجديته قد وضعت في سوريا وليس في موطنـه الالباني . وبالنسبة لهذا الراي لدينـا عدة مبررات ولكن قبـل ان ننتقل الـى هذه المبررات سنتوقف اولا عند ابجديته التي انتزعناها من مخطوطاته :

ابجدية ثابت نعمان فريزاي
مقارنة مع الابجدية الالبانية الحالية

ا	A	ن	N
ب	B	+	Nj
+	C	و	O
ج	Ç	ب	P
د	D	ك	Q
ذ	Dh	ر	R
+	E	+	Rr
+	Ë	س	S
ف	F	ش	Sh
غ	G	ت	T
ج	Gj	ث	Th
هـ	H	و	U
ي	I	و	V
+	J	+	X
ق	K	+	Xh
ل	L	+	Y
+	Ll	ز	Z
م	M	+	Zh

— اشارة + تدل على عدم وجود حرف يقابل الحرف الحالي في الابجـــدية الالبانية .

وكما يبدو من هذه اللوحة فان أبجدية ثابت نعمان تتالف من ٢٣ حرفا اساسيا، الشيء الذي يدفعنا الى الاعتقاد الىانها أكثف ابجدية للغة الالبانية بالمقارنة مع تلك الابجديات التي وضعت للغة الالبانية خلال عدة قرون(٨) . وهنا تجدر الاشارة الى ان الالبانيين قد حاولوا منذ القرن السابع عشر ان يكتبوا لغتهم بحـــروف عربية . ومن هذا لدينا عدة ابجديـات من القرن الثامن عشر ، كابجدية نظيـم فاركـــولا Nazim Farkulla وحسين دوبراشي Hysejn Dobraçi وغيرهم(٩) . الا ان ابجدية ثابت نعمان تتميز عن كل هذه الابجديات ، علىالاقل في عدد الحروف . فنحن نجد مثلا ان ابجدية رجب فوكا Rexhep Voka المشهورة تتالف من ٤٤ حرفا . علىحين أن ابجدية ثابت نعمان تتالف فقط من ٢٣ حرفا !(١٠) . وهذا الفرق يعود في رأينا الى تاثير اللغة العربية على أبجدية ثابت نعمان ، وذلك لان هذه الابجدية وضعت في سوريا ، اي في محيط تسيطر عليه اللغة العربية فقط . وهذا التاثير يبدو لنا واضحا من خلال تحليلابجديته:

- الحرف الاول (ا) ينسجم مع مـا يقابله في اللغة العربية ، كما انه ينسجم مع الحرف الحالي للغة الالبانية A

- الحرف الثاني (ب) يرد في نفس الحالة السابقة .

- الحرف الثالث في اللغة الالبانيـة C (تس) لايوجد في أبجديته . ويبدو ان هذا الحرف قد خفف الى س تحتتاثير اللغة العربية .

- حرف (چ) يرد في ابجديته للحرف الحالي Ç (تش) .وكمايبدو هنا فقد حاول ثابت نعمان ان يخلق حرفا جديدا معتمدا على الحرف (ج) .

- حرف (د) ينطبق في ابجديته مع الحرف العربي (د) ومع الحرف الحالي D

- حرف (ذ) ينطبق ايضا في ابجديته مع الحرف العربي ذ ومع الحرفالحالي Dh . ويبدو هنا كيف ان ثابتنعمان قد اكتفى بحرف واحد لهذا الصوت، كما في العربية . على حين ان الالبانية الحالية تاخذ له حرفين Dh

- حرف E لايوجد في ابجديته لعدم وجوده بشكل مستقل في اللغـــة العربية . وعوض هذا يستعمل ثابـت نعمان الكسرة احيانا كما في العربية . كما انه يستعمل احيانا حرف (هـ) عندما يرد حرف E في نهاية الكلمة كمافي (نوه : neve) . ولكن يبدو هنـا كيف ان حرف E يختفي في القسم الاول (ne) ويبدو في القسم الثاني (ve)

ـ حرف É (وهو أخف من الحرف السابق) لايوجد أيضا في ابجديته لعدم وجوده في اللغة العربية ، وهنا أيضا يعمد الى استعمال الحرف العربي (هـ) عندما يأتي في نهاية الكلمة كما في (برمه : Përmë)

ـ حرف (ف) ينطبق في ابجديته مع الحرف العربي (ف) والحرف الحالي F

ـ حرف (غ) يرد في ابجديته للحرف الحالي G (كما يلفظ في going الانكليزية).

ومع ان هذا الحرف لايستعمل في المحيط السوري الا ان ثابت نعمان اخذه لابجديته الحرف العربي (غ) على اعتباره أقرب الحروف لـ G

ـ حرف (ج) ينطبق في ابجديته على حرف (ج) العربي وعلى الحرف الحالي Gj . وهنا نرى ايضا ان ثابت نعمان قد اكتفى بحرف واحد لهذا الصوت . أي كما في اللغة العربية.

ـ حرف (هـ) ينطبق في ابجديته على الحرف العربي (هـ) وعلى الحرف الحالي H

ـ حرف (ي) ينطبق ايضا في ابجديته على الحرف العربي (ي) وعلى الحرف الحالي I

ـ حرف J (وهو يشابه حرف ي في اللغة العربية الا انه اطول منه صوتيا) لايوجد في ابجديته لعدم وجوده في اللغة العربية . وعوضا عن هذا الحرف يستعمل ثابت نعمان حرف (ي) ايضا.

ـ حرف (ڨ) يرد في ابجديته للحرف الحالي K ، مع ان هناك في العربية حرف (ك) الذي ينطبق تماما على الحرف K . وسيبدو لنا لاحقا تفسير هذا .

ـ حرف (ل) ينطبق في ابجديته على الحرف العربي (ل) وعلى الحرف الحالي L

ـ حرف Ll (يلفظ كما في اللام المفخمة في (الله) لايوجد في ابجديته لعدم وجوده في اللغة العربية . ويبدو ان هذا قد خفف الى L تحت تاثير اللغة العربية .

ـ حرف (م) في ابجديته ينطبق على الحرف (م) وعلى الحرف الحالي M

ـ حرف (ن) ينطبق ايضا في ابجديته على الحرف العربي(ن) وعلى الحرف الحالي N

ـ حرف Nj (اثقل من الحرف السابق) لايوجد في ابجديته ، لعدم وجوده في اللغة العربية .

ـ حرف (و) يرد في ابجديته للدلالة

على الصوت (O) مع ان هذا الصوت لايرد في العربية كما في الالبانية .

— حرف (ب) يرد في ابجديته للدلالة على الصوت (P) . ومـع ان هذا لايرد مستقلا في العربية الا ان ثابت نعمان حاول أن يشكل حرفا معتمدا في ذلك على حرف (ب) .

— حرف (ك) يرد في ابجديته للدلالة على الصوت Q (يلفظ تش ثقيلة في الالبانية) . وكما نعرف فان حرف (ك) ينطبـق تماما علـى K لا وليس على Q . ولكن يبـدو ان ثابت نعمان أخذ هذا الحرف (ك) لـ Q وذلك لان هذا الحـرف (ك) يتحول في الالبانية الـى Q في تلك الكلمات التي انتقلت من العربية الـى الالبانية كما في Qitab = كتـاب و FIQIR — فكر وغيرها(١١) .

— حرف (ر) ينطبق في ابجديتـه على الحرف العربي (ر) وعلى الحرف الحالي R

— حرف Rr لايوجد في ابجديتـه (وهو أثقل من الحرف السابق) لعدم وجوده بشكل مستقل في العربية .ويبدو أن هذا الصوت Rr قد خفف الى R تحت تاثير اللغة العربية .

— حرف (س) ينطبق على الحـرف العربي (س) وعلى الحرف الحالـي S .ومثله في ذلك حروف (ش ، ث ، ض) التي تنطبق علـى الحروف الحالية Th, T, Sh .

— للصوت U لايوجد في أبجديته حرف خاص . فاحيانا يستعمل حرف (و) كما في دوهت Duhet ، واحيانا يستعمل (او) كما في اوذ : Udhë

— كذلك نجد ذات الحـرف (و) يستعمل للصوت V في ابجديته كمـا في نـوه : neve وهنا ربما تكمـن نقيصة هذه الابجدية ، من حيث انهـا تعبر بحرف واحد (و) عن ثلاثة اصوات (V, U, O) متباينة في اللغة الالبانية.

— صوت Y (في الالبانية يلفظ كما في Ü الالمانية) لايوجد في ابجديته . ويبدو ان هذا يرجع الى تاثير المحيط العربي ، لان هذا الصوت ليس له وجود لدى العرب .

— حرف (ز) ينطبق في ابجديته على الحرف العربي (ز) وعلى الحرف الحالي Z

صوت zh الذي يعتبـر مميـــزا للالبانية (ج ثقيلة تلفظ بضغط اللسان على الاسنان) لايوجد في ابجديته ،ويبدو أن هذا الصوت ايضا قد خفف وتحول الى (ج) بتاثير اللغة العربية .

وكما يبدو من هذا التحليل فانهذه الابجدية قد استغنت عن الكثير مــن الاصوات الالبانية الاصلية ، وذلك تحت تأثير اللغة العربية ، وبشكلادق المحيط العربي الذي عاش فيه واضع هــذه الابجدية . وهذا انما يؤكد ان هــذه الابجدية قد وضعت في سوريا من قبل ثابت نعمان وليس في وطنه الالباني. الا ان ثابت نعمان حاول ، كما رأينا ، ان يتوصل الى عدة حروف ، غيــر واردة في العربية ، وذلك للدلالة على الاصوات الالبانية الضرورية كما فــي G. Q وغيرها .

ومن ناحية اخرى ، نجد في ابجديته عدة حروف اخرى تعبر عن اصــوات صميمية في اللغة العربية ، والتيلاتوجد في الالبانية الحالية ، او حتى ان اللغة الالبانية لم تعرفها على الاطلاق مثــل (ط ، ح ، ض ، ع) . ولكن يجب ان نضيف انهذه الحروفليستاساسية في ابجدية ثابت نعمان ، بل تردفقط فيتلك الكلمات العربية التي تستعمل فياللغة الالبانية مثل شيــطان Shejtan) حــرام Haram ، فضيلــت Faziletet ، عــذاب Azab وغيرها . ويكفي هنا ان ناخذ كلمةواحدة من هذه الامثلة Shejtan . فالالبانيون عادة يقلبون الصوت العربي (ط) الى T في تلك الكلمات التي أخذوهــا من اللغة العربية . وبالمقابل فان ثابــت نعمان يعيد في كتاباته الالبانية هذا الحرف الى اصله ، أي الى (ط) .

اخيرا ، ليس هناك من شك في أن ابجدية ثابت نعمان فريزاي لها قيمــة تاريخية بالنسبة لنا . فهي تكشف لنــا عن جانب من جوانب تأثير اللغة العربية على اللغة الالبانية ، وذلك فيما يتعلق بالاصوات والحروف . كما انها تقدم لنا معطيــات هامــة تســاعدنا على لغــة الالبانيــين في ســوريا في نهايــة القرن التاســـع عشــر ، وما أصاب هذه اللغة من تأثير اللغة العربية على الفاظها ايضا . وفوق هذا فهي تساعدناعلى ان نتعرف على النشاط الادبيوالعلمي لواضعهذهالابجدية.

محمد موفاكو

برشتنا ـ يوغسلافيا

هوامش :

١ – المحبي ، خلاصة الاثر في اعيان القرن الحادي عشر ، بيروت ١٩٦٦ ج٢ ص ٢١٤ .

٢ – نفس المصدر ، ج ٣ ص ٣٨٥، ج ٢ ص ٢١٨ .

٣ – نفس المصدر ، ج٢ ، ص ١٥٦ . وانظر ايضا د. عبد الكريم رافق ، العرب والعثمانيون ، دمشق ١٩٧٤ ص ١٤٤ .

٤ – هناك اختلاف كبير في عدد الالبانيين الذين عملوا مع محمد علي وابراهيم باشا . وهذا الرقم يتراوح بين ٤ آلاف (احمد حسين ، موسوعة تاريخ مصر ، القاهرة ١٩٧٣ ج ٣ ص ٩٦٧) واربعين الفا :
Nehat Islami « Dyzet mijë ushtarë shqiptarë ndryshojnë historinë e Orientit », Rilindja (Prishinë 28. VII. 1977
الا ان قلة من هؤلاء فقط استقروا في سوريا .

٥ – د. اسكندر لوقا ، الحركةالادبية فيدمشق ١٨٠٠ – ١٩١٨ ، دمشق ١٩٧٦ ص ١٤٣ هامش ١ .

٦ – احمد حلمي العلاف ، دمشق في مطلع القرن العشرين ، دمشق ١٩٧٦ ص ٢٢ ، ٢٣ ، ٣٦٠ .

٧ – هذه المعطيات اخذناها مندراسة للاستاذ عبد اللطيف الارناؤوط بعنوان « ثابت نعمان فريراي » ، تلك التي نشرت في مجلة (التمدن الاسلامي)دمشق عدد ٧ لعام ١٩٧٦ ص ٥٦٠ – ٥٦٣ .

٨ – تجدر الاشارة الى ان الالبانيين قد حاولوا كتابة لغتهم باكثر من ابجدية خلال القرون الاربعة الماضية . وقد ادى تشتتهم الى ان تتجمع لديهم (١٧) ابجدية للغتهم ، وقد وصل عدد الحروف في بعض الابجديات الى ٥٧ بل ان هناك وثيقة في ارشيف فينا تشير الى ابجدية البانية تتالف من (٦٠) حرفا .
Muhamet Piraku, Gjurmave të alfabetit deri ke Kongresi i Manastirit, Përparimi (Prishtinë) viti XIV nr. 6—7 f. 672,676

9 — DH. S. SHUTERIQI, Shekrimet shqipe në vitet 1332—1850, Tiranë 1976 f. 116,136.

10— Dr. Jashar Rexhepagiq, Zhvillimi i arësimit dhe i sistemit shkollor të kombësisë shqiptare në teritorin e Jugo - sllavisë së sotme deri në vitin 1918, Prishtinë 1970 f. 145.

١١ – راجع هذه التغيرات وغيرها في مقدمة موضوعنا « لائحة الالفاظ العربية في اللغة الالبانية » ، الذي سينشر قريبا في مجلة (المورد) العراقية .

مـراجعـات

الأسلوبيّة والأسلوب *

عَدنان بن ذريل

– الأسلوبية – مصطلح علمي ، وفني حديث ، شاع في مطلع هذا القرن ، القرن العشرين في علم اللغة ، والنقد الأدبي ، بحكم النجاح الذي لاقته المحاولات التي صار يقوم بها عدد من اللغويين ، ونقاد الأدب لدراسة الأسلوب ، وتحديده ، انطلاقاً من الظاهرة الأسلوبية في اللغة . .

وقد اخذ هؤلاء الأسلوبيون وقتها ، بفعل حرصهم على استقلال علمهم الجديد ، يسعون الى تدعيم الأسس الموضوعية ، والمناهج الصحيحة التي تكفل له مشروعية وجوده العلمي ، وعقلانيته ؛ وما عتموا أن لمسوا صلاته بالنقد الأدبي ، فاعتبروه علماً من علوم اللسان يدرس الأثر الأدبي بالطرائق الالسنية . .

ومع ذلك دلت تجربة الأدب ، والنقد الأدبي من جهة ، وتجربة الدراسات الأسلوبية نفسها على أنه من الصعب ، بل ومن المتعذر أيضاً ، الفصل بين الاسلوبية والنقد الأدبي . . ولذلك أطلق مصطلح : (الأسلوبية) من جهة ، على بحث الظاهرة الاسلوبية من أساس لغوي ،

(*) هذه مراجعة لكتاب (الأسلوبية والأسلوب) تأليف عبد السلام المسدي – الدار العربية للكتاب – تونس وطرابلس (١٩٧٧) .

علمي ، ومن جهة ثانية ، على المباحث المنهجية في النقد الذي صار ينعت تارة بشكلاني ، نسبة الى الشكل ، أو موضوعي نسبة الى الموضوع ، أو بنيوي نسبة الى بنية الخطاب الادبي ، بحسب اهتمام النقاد بذلك . .

أن مجالات كلا العملين مجالات متكاملة ، متساندة ؛ حتى الجانب الانطباعي الذي صار يصطدم به المشترعون الأسلوبيون ، ونقاد الأدب ، عمل هؤلاء الأسلوبيون على تعقيله ، وضبطه ؛ واعتبرت المناهج الأسلوبية في النقد الأدبي ثمرة العلم ، ومنهجيته ، والسبيل الى أنصاف النص الأدبي في شتى مقوماته . .

أن النقلة العلمية الحديثة (١) في النقد الأدبي ، وتنظير الأدب عموماً اذن نقلة حملتها الألسنية ، وايضاً الأسلوبية ؛ بحيث انصرفت هموم كل من الناقد الأدبي ، والدارس الأسلوبي الى وصف النص الأدبي ، وتحليل روابط مفرداته ، وعباراته ، والكشف عن عناصر الخطاب ، ووظائفها ؛ وذلك لأن الحدث الأدبي مثل الخطاب نفسه ، وظاهرته الاسلوبية ، أشياء الظاهرة اللغوية ، يجب دراستها بمنهجية لغوية ، وعلمية في الأساس . .

ولذلك قال (والاك وفارين) : – ان علم اللغة ما أن يكرس نفسه لخدمة الأدب ، حتى يستحيل الى أسلوبية(٢) – ؛ كما ذهب (سبيتزر) الى : – أن علم اللغة هو الجسر الموصل الى تاريخ الأدب(٣) – ؛ وجزم (غيرو) : – ان الأسلوبية مصبها النقد . وبه قوامها(٤) . –

(١) اليست الحال في بقية الفنون شبيهة بهذه الحال في أخذها بالمنهجية العلمية اليوم ؛ اذ نلاحظ أن البحث الموسيقي اليوم مثلاً ، لم يعد يكتفي بالسماع الموسيقي ، ولا بالأعراف الموسيقية ، وانما يلجأ إلى الحساب الرياضي ، والالكتروني ؛ وقد استحدث في المعهد الموسيقي ، في الجزائر مخبراً للصوت الألكتروني تحسب عليه أصوات المقامات ، واهتزازاتها .

(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٤٤ ، وقد نشر بالأنجليزية عام ١٩٤٨ ، ثم ثانية عام ١٩٥٥ ، وثالثة عام ١٩٦٢ ، وقد ترجمه محيي الدين صبحي إلى العربية ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، دمشق ١٩٧٢ .

(٣) دراسات في الأسلوب ، ١٩٧٠ ، ص ٥٤ ، وقد تميز (سبيتزر) بانطباعيته ، واعتباره أن المنهجية العلمية في البحث الاسلوبي شيء ثانوي ، أو من درجة ثانية . .

(٤) الأسلوبية ، ١٩٥٤ ، ص ١٢٦ ، ولغيره أيضاً علم الدلالات ١٩٥٥ ، والنحو الفرنسي ١٩٥٨ ، والتركيب اللغوي في اللسان الفرنسي ١٩٦٢ ، والاشتقاق وأصول الكلمات ١٩٦٤ ، وعلم العلامات ١٩٧١ ، وغيرها . .

الألسنية ، والأسلوبية . .

في أواخر القرن المنصرم ، وأوائل القرن الحالي ابتعث (دي سوسور) علوم اللسان من أساس علمي منهجي ، فقال باجتماعية اللغة ، وكونها تستمد قاعدتها من ذاتها ، ومن اجتماعيتها(١) . .

أن اللغة ظاهرة اجتماعية ، وتنشأ من طبيعة الاجتماع ، وجميع المؤثرات فيها ترجع الى المجتمع ، في حين أن الكلام تطبيق النظم الاجتماعية ، ويخضع لمؤثرات شخصية .

أن الظاهرة اللغوية هي عبارة عن ترابط عناصر من مسموعات ، وملفوظات ومتصورات ، تشكل نظاماً هو من طبيعته كل يقوم بجماع عناصره ، بحيث لا يتغير عنصر فيه الا تسبب عن تغيره ، تغير وضع بقيه العناصر ، وما أن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى تستعيد الظاهرة انتظامها الداخلي . .

لقد عمل (دي سوسور) على دراسة الظاهرة اللغوية زمانياً ، وآنياً ، بعد أن كانت الدراسات اللغوية القديمة تعنى بالمعجمية ، والتطور اللغوي دون سواهما . .

هذه النظرات المنهجية أعطت النشأة لعلم جديد ، هو (الأسلوبية) ، والذي سوف ينشأ على يد (شارل بالي) تلميذ دي سوسور ؛ كما أنها سمحت بازدهار منهجية علمية سوف تشيع على يد شارل بالي ، واقرانه ، هي المنهجية البنيوية ، وتطبق على المجالات الانسانية ، التي لدراسة الأساطير ، والعادات ، والفنون ، والأدب ، واللغة(٢) . .

ولقد عمل (شارل بالي) على تأسيس الأسلوبية ، أو علم الأسلوب ، واعتقد مع صدور كتابه : – في الأسلوبية الفرنسية – جنيف ، ١٩٠٢ ، بأن قواعد هذا العلم الجديد قد أرسيت نهائياً ؛ وتشبه وثوقيته في ذلك وثوقية دي سوسور باعث علوم

---

(١) فرديناند دي سوسور عالم سويسري (١٨٥٧ – ١٩١٣) درس استعمال المضاف في اللغة السنسكريتية عام ١٨٨٠ ، ثم استقر في باريس ، ودرس في مدرسة الدراسات العليا النحو المقارن حتى عام ١٨٩١ ، فعاد إلى جنيف ، ودرس فيها علم اللغة العام ، والمقارن ؛ واثرو فاته عام ١٩١٣ أصدر تلاميذه محاضراته .

(٢) البنيوية ومدونات اللغة ، عدنان بن ذريل ، المعرفة ، العدد ١٧٨ ، كانون الأول ١٩٧٦ ، وهو خاص باللغة العربية ، والعصر ، ص ١٨٤ – ٢١٠ .

اللسان في العصر الحديث(١) .

كانت ميزة شارل بالي أنه حاول الحفاظ على الظاهرة الاسلوبية بخصوصياتها ، مع الاعتماد على منهجية تتصف العلوم الانسانية واللغوية ، والتي تعتبر الأسلوبية فرعاً منها .

أن مهمة — الأسلوبية — ، أو علم الأسلوب في نظره هي تتبع بصمات الشحن في الخطاب ؛ ولذلك صنف الواقع اللغوي ، أو الخطاب الى نوعين : منه ما هو حامل لذاته وغير مشحو ن بشيء ، ومنه ما هو حامل للعواطف ، والانفعالات ؛ وتعنى الأسلوبية بالجانب العاطفي في الخطاب ، فتستقصى الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي . .

وجوهرية العمل الأسلوبي ، كعمل درامي استكشافي ، حسب شارل بالي ، هي في أنه يتواجد في اللغة وسائل تعبيرية ، تبرز المفارقات العاطفية ، والأرادية ، والجمالية . . ولذلك حدد مجال الأسلوبية ؛ بأنه مجال ظواهر تعبير الكلام ، وآثار الظواهر الكلامية على الحساسية(٢) . .

هذه الوسائل التعبيرية تتكشف في اللغة الشائعة التلقائية ، قبل أن تبرز في الأثر الأدبي ، والفني ؛ أنها مطلقة الوجود ، والعمل الأسلوبي لا يبحث عن مشروعية وجوده الا في الخطاب الألسني ، أي الظاهرة اللغوية نفسها . .

ثم ذهب (مارسيل كريسو) أحد أتباع بالي الى تحويل مفهوم — التعبيرية — الى مفهوم الحدث الفني ، والجمالي ؛ كما أخـذ (ليوسبيتزر) يصرح بانطباعيته ، ويطعم أسلوبيته بأبعاد نقدية ؛ وعمل (بير غيرو) على اظهار الازدواج الوظيفي الذي بين مجال العمل الاسلوبي ، ومحتوى التفكير النقدي ، والبلاغي ، إذ أن موضوع كل منهما فن الكتابة ، وفن التركيب ، فن الكلام ، وفن الأدب(٣) . .

---

(١) تتلمذ شارل بالي (١٨٦٥ — ١٩٤٧) على دي سوسور ، وتخصص في اليونانية ، والسنسكريتية ، وقد استهوته بنيوية اللغة ، فعمل على ارساء قواعد الأسلوب عليها ، ومن مؤلفاته : — اللغة والحياة — ، ١٩١٣ ، و — الألسنية العامة والألسنية الفرنسية — ، ١٩٣٢ .

(٢) في الأسلوبية الفرنسية ، ص ١ — ١٦ .

(٣) الاسلوبية ، ص ٢٠ .

جاكبسون ، والشكليون الروس . .

وعام ١٩٦٥ يصدر (تزفيتان تودوروف) أعمال الشكليين الروس مترجمة ألى الفرنسية ، فتنشط بذلك الدراسة الأسلوبية ، مما ساعد على تبين موضوعاتها في المجالات اللغوية والنقدية على السواء ، خاصة أن رائد هذه الجماعة جاكبسون ما فتيء يغني البحث اللغوي ، والأسلوبي بالأصيل النير من آرائه واجتهاداته (١) . .

وجماعة الشكليين الروس هي جماعة أبياز ، أي دراسة الكلام الأدبي التي تكونت ١٩١٧ ، بعد تأسيس حلقة موسكو الألسنية بعامين ، وانضم اليها النادي الألسني الذي كان أسسه جاكبسون عام ١٩١٥ .

والمبدأ الأول الذي اعتمده الشكليون الروس يلخصه (جاكبسون) بقوله : — أن موضوع علم الأدب ليس الأدب ، وانما هو الأدبية — ، اي العوامل التي تجعل الأثر الادبي أدبياً ؛ ولذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص ، وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به من عوامل نفسية ، أو اجتماعية ، كي لا يخرجوا عن نطاق علم صناعة الأدب ، أي الانشائية وابداعها . .

والمبدأ الثاني هو مفهوم الشكل الأدبي ؛ فقد رفض الشكليون الروس رفضاً تاماً أن يكون لكل اثر أدبي ثنائية متقابلة من شكل ومضمون ، ونفوا عن الشكل أن يكون بمثابة الغلاف ، أو الوعاء الذي يصاغ فيه المضمون . . وأنما الشكل والمضمون ، اللفظ والمعنى يكونان

(١) ولد جاكبسون في موسكو عام ١٨٩٦ ، فدرس اللغة ، واللهجات ، والتراث الشعبي ، الفولكلور ، وأسس عام ١٩١٥ النادي الألسني الذي تولدت عنه جماعة الشكلين الروس ؛ ثم سافر إلى تشيكو سلوفاكيا ؛ فأسس في براغ عام ١٩٢٠ النادي الألسني التشكيي ، وهو النادي الذي احتضن مناهج البنيوية في دراسة التركيب اللغوي ، والأصوات ، ووظائفها وقد تبلورت عند جاكبسون بذلك أهم المنطلقات المبدئية في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمانية ، وعلاقة التوزيع بالاختيار ؛ وعام ١٩٤٠ رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ؛ حيث درس في جامعاتها ، فرسخت اجتهاداته في التنظير الألسني ، واهم مؤلفاته ، دراسات في علم اللغة العام ، ترجم عن الانجليزية فصدر ج ١ عام ١٩٦٣ و ج ٢ عام ١٩٧٣ ، والمنتخبات ؛ وهي في علم الصوت ١٩٦٢ ، والشعرية والنحو ، ونحو الشعرية ١٩٦٧ ، والكلمة واللغة ١٩٧١ وغيرها . .

وحدة عضوية متلاحمة ، لا يمكن فصم عراها . .

أن الكلام الأدبي ، وكل كلام يتركب من مجموعة من العناصر المترابطة ، والتي تربط بينها علاقات معينة ، لا وجود للعنصر خارجها ، ولا وجود للعنصر ألا بها . . أن مجموعة هذه العلاقات هي (الشكل) ، وهو محتوي المضمون ، ويختلف الشعر عن النثر ببروز شكله . .

ويعرف (جاكبسون) : — الأسلوبية — ، بأنها علم يبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب ، وعن سائر أصناف الفنون الانسانية ؛ كما يعرف — النص الأدبي — بأنه خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية التي للكلام ، أنه خطاب تركب في ذاته ، ولذاته (١)

وفي رأي جاكبسون أن الأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب ، ويتحدد ما به من توافق ، وانسجام بين عمليتين متواليتين في الزمن ، متطابقتين في الوظيفة ، هما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة ، ثم تركيبه لها تركيباً ، تقتضي بعضه قواعد النحو ، ويسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال (٢) . .

فاهيك بنظريته في وظائف الكلام ؛ اذ وجد أن كل عنصر من عناصره الستة يولد وظيفة في الخطاب ، هي : ١— الباث ، ويولد الوظيفة التعبيرية ، ٢ — المتلقي ، وتتولد عنه الوظيفة الافهامية ، ٣ — السياق ، ويولد الوظيفة المرجعية ، ٤ — العلاقة ، وتولد الوظيفة الانتباهية ، ٥ — النمط ، ويولد الوظيفة المعجمية ، ٦ — الرسالة ، وتولد الوظيفة الشعرية ، وهي موجودة في الخطاب الأدبي ، وهي غاية في ذاتها . . .

الأسلوبية ، والمناهج . .

وعلى هذا النحو صار الأسلوبيون يطمئنون الى موضوعهم ، مجالــه ، ومنهجيته ؛ وعام ١٩٦٩ يبارك (ستيفان أولمان) استقرار الألسنية والأسلوبية ، واستقلال الثانية كعلم ألسني ، نقدي ، كما أنه يظهر ما للأسلوبية من فضل على

(١) دراسات في علم اللغة ، ج ١ ، ص ١ — ٣٠ .

(٢) أن التطابق بين جدول التوزيع وجدول الاختيار هو الذي يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي ، باعتبارها علامات استبدالية في عملية الابلاغ ص ٣٢ .

النقد الأدبي ، وعلى علم اللغة معاً (١) . .

وفي نفس العام ١٩٦٩ كتب بحثه عن أصولية الألسنية ، نقد فيه قواعد النحو التوليدي ، كما رسمها نوام شومسكي (٢) . . .

وعام ١٩٧٠ أصدر (فريدرك ديلوفر) كتابه : – الأسلوبية والشعرية الفرنسية – ط ١ ، عام ١٩٧٠ ، و ط ٢ ، عام ١٩٧٤ ، فنقض البحث الأصولي في العمل الأسلوبي ، مسلماً بداهة بما قبلية المنهج في كل بحث أسلوبي .

وعام ١٩٧١ أصدر (نيقولا ريفاتير) كتابه : في الاسلوبية البنيوية – ، فلا ماريون ، فأظهر كيف أن الأسلوب هو هو العلاقة المميزة لنوعيه الكلام ، داخل حدود الخطاب ، وأن البنية النوعية للنص هي ذاتها أسلوبه . . فاللغة تعبر ، ولكن الأسلوب يبرز ؛ ولذلك يدرسه من حيث أثره في المتقبل (٣) .

ويقرر ريفاتير أن الأسلوبيين حرصوا على تنزيل عملهم بمنزلة المنهج الذي يسمح للقارىء بادراك خصائص النص الأسلوبية ادراكاً نقدياً ، والتوعي لما تحققه هذه هذه الخصائص من غايات وظيفية . . .

يضاف الى ذلك أن الأسلوبيين اعتبروا الظاهرة اللغوية تقوم بواقعين وجوديين

(١) علم اللغة مسائل ومناهج ، ط ١ ، عام ١٩٤٦ ، وط٢ ، عام ١٩٦٦ . اضيف إليها فصل خامس ؛ واولمان لغوي انجليزي اختص في اللغات الرومانية ، واهتم بدراسة علم الدلالات ، وأصدر فيه مبادىء لعلم الدلالات ١٩٥٩ ، ومختصر لعلم دلالات فرنسي ١٩٥٩ ، وعلم الدلالات ، أو مدخل إلى علم المعنى ١٩٦٢ .

(٢) نشأ النحو التوليدي على يد زيليغ هاريس ، ونوام شومسكي كرد فعل على النحو التصنيفي الذي قال به التوزيعيون الوصفيون ، مثل بلومفيلد ؛ فاهتم بالطاقة الكامنة ، أو القدرة ، أكثر من اهتمامه بالطاقة الحادثة ، أو الانجاز .

وفي رأي شومسكي أن اللغة ملكة فطرية ، وأن السماع لا يوجد القدرة اللغوية ، وانما المسموعات بمثابة شرارة لبزوغها وتألقها ؛ أن الانسان يخلق اللغة ، وهو يسمعها شيئاً فشيئاً ، بفعل أن جوهره مفكر ، ويستطيع أن يتمثل نظاماً من القواعد المنسجمة المتكاملة ، هو النمط التوليدي للغة ، والذي يسمح بادراك محتوى الكلام دلالياً . .

(٣) في الأسلوبية البنيوية ، ص ١٤ .

هما على حد تعبير دي سوسور ظاهرة اللغة ، وظاهرة العبارة ؛ وهما الوقعان اللذان أخذ الدارسون يحددونهما ، كل حسب تمثله ، واجتهاده ، اعتبرهما جوستاف غيوم اللغة والخطاب ،ولويس‌هيا لمسالف‌الجهاز والنص، وشومسكي طاقة القوة وطاقة الفعل ، وجاكبسون النمط والرسالة . . .

وعلى هذا النحو تكون ألسنية (دي سوسور) ، أعطت أسلوبية (بالي) ، وشعرية(جاكبسون)وبنيوية (ريفاتير) ، وسواها من اتجاهات ، ومناهج . . .

محاولة المسدي .

وهذا الكتاب : –الأسلوبية والأسلوب – ، للأستاذ عبد السلام المسدي ، تونس ، ١٩٧٧ ، محاولة ألسنية في دراسة الأسلوب ، أبرز ما يلفت النظر فيها أن صاحبها يتذبذب بين العلم والأدبية ، ويصرح جهارة بالفصل بين الأسلوبية وعلم الأدب ، مما سنعود الى مناقشته بعد قليل . . .

الأستاذ عبد السلام المسدي مدرس لمادة الأسلوب ، بدار المعلمين بتونس ، وحالياً هو يعد رسالة دكتوراه عن فلسفة اللغة عند العرب ؛ وقد قسم كتابه الى ستة فصول ، وملاحق ، وهي :

الفصل الأول : – الأشكال وأسس البناء – ، تحدث فيه عن الأسلوبية ، والظروف التي أحاطت بنشأتها ، ورافقت محاولات المنظرين فيها ، حتى رسخت كفرع في شجرة الألسنية . .

الفصل الثاني : – العلم وموضوعه – ، وفيه يحاول المؤلف المسدي استعراض الآراء في المنهجية العلمية في الألسنية ، وردود الفعل عليها في الأسلوبية . .

الفصول الثالث ، والرابع ،والخامس– مصادرات المخاطب بكسر الطاء ، والمخاطب بفتحها ، والخطاب – ، أي الباث، والمتقبل ، والناقل في العملية الاخبارية التي الخطاب ، وفيه يعرف بوجهات النظر في تحديد الأسلوب من كل زاوية من هذه الزوايا . .

ثم الفصل السادس : – العلاقة والأجزاء – ، ويتحدث فيه عن علاقة الأسلوبية ، أي علم الأسلوب بالنقد الأدبي، والذي هو في نظره ميزان ، أو عملية معيارية، أو علاقتها بالأدب ، والذي يقترح نظرية شمولية له من أساس أنه ينفي أن تؤول الأسلوبية الى نظرية في النقد الأدبي ، وفي ذلك نظر سنعود أليه أيضا . .

هذا النوع من التمثل يدل على حس شمولي يريد أن يكون منهجيا ؛ ولذلك وجدناهذه‌الفصول‌تعج‌بالتحليلات‌والمفارقات، وتعرض شتى المشارب والمناهج ، استعرضها عبد السلام المسدي بقضها وقضيضها ،

مظهراً تارة تحزبه العلم وفوائده ، وتارة أخرى مظهرا الاشكالات التي تثيرها أحوال التنظير ، خاصة بالنسبة للأدب ، ونقده .

يضاف إلى ذلك أن المؤلف المسدي يغالط في اصطناع الجدل ؛ الأمر الذي يوقعه في تناقضات صريحة ، هي تذبذبه بين الأمل في الوصول إلى بديل السني في النقد الأدبي ، وبين اعتبار الحدث الأدبي إذا بقي يعتمد أطراف الجهاز الابلاغي بقي في مستوى الآليات أو الآلانيات ؛ الأمر الذي في نظره يفرغ الظاهرة من حوافز ها التأسيسية كما هو يقول ؛ وعلى التعريف بالتالي أن يتجاوز أطار الأشكال لينفذ إلى نوعية الظواهر المركبة للحدث الابداعي(١) . .

ولذلك نجده في نهاية الكتاب يتجه إلى أن يعتبر الأسلوبية علماً آنسانياً يتعامل مع ظواهر الحدث الأدبي سواء منها نص الخطاب الأدبي ، أو الكاتب ، أو القارىء وأيضاً الناقد(٢٧) . . وذلك تناقض في دعوته نفسها ، وتهاون في منهجيته ، في حين أنه ، كما رأينا لا يجوز الفصل بين الأسلوبية ، والنقد الأدبي أيا كانت درجة الجهود العلمية في هذا الأخير ، وسنعود إلى ذلك أيضاً بعد الليل . .

الأسلوب ، والانزياح . .

اعتماداً على المخاطب ، أي من زاوية المتكلم ، نشاطاته ، ومقاصده ، (الأسلوب) هو الكاشف عن تفكير صاحبه ، ويصير يتطابق من هذه الوجهة من النظر مع الطريقة في التفكير ، والتصوير ، والتعبير ؛ إنه الفكر ، والمعاني، حركتها ونظامها ؛ أو هو أيضاً الانسان ، على حد تعبيرات بيفون فيه . .

أما من زاوية المخاطب ، أي المتقبل ، فالأسلوب ضغط مسلط على المتقبل . . وعناصر هذه الطاقة الضاغطة تنحل آنئذ إلى فكرة التأثير ، والتي بدورها تستوعب مفهوم الاقناع ، وأيضاً مفهوم الامتاع . . وفي نظر ستندال جوهر الاسلوب في تأثيره ، وحسب فاليري ، وأيضاً جيد الأسلوب هو سلطان العبارة . .

وقد عاد (ريفاتير) من زاوية بنيوية إلى نفس الموقف ، والفكرة ، فعرف الأسلوب ، بأنه ابراز عناصر الكلام ، وحمل المتقبل على الانتباه لها ، بحيث أنه إذا غفل عنها شوه النص ، وإذا

(١) الأسلوبية والأسلوب ، المنوه عنه ، ص ١١٠ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب ؛ ص ١٢٠ .

حللها وجد لها دلالات مميزة خاصة . .

وأما من زاوية الخطاب ، فغالبية الأسلوبيين يعتبرون الأسلوب ،وجوداً في ذاته ولذاته ؛ إن (ماروزو) يعرف الأسلوب بأنه اختيار الكاتب مامن شأنه أن يخرج بالعبارة من جيادها ، أي ينقلها من درجة الصفر إلى خطاب متميز بنفسه . .

وواك وفارين يربطان مفهوم الأسلوب بالمفارقات التي نلاحظها في التركيب اللغوي لخطاب الأدبي ، وهي مفارقات يحصل بها الانطباع الجمالي ؛وكان ذهب (شارل بالي) الى التمييز بين الأسلوبية والأسلوب ، فحصر مدلول الأسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، بخروجها من عالمها إلى حيز الوجود اللغوي(١) . .

و (الأنزياح) عدول عن النمط الأصل ، ويصفه (جاكبسون) بأنه تلهف قد خاب ، أو انتظار مكبوت ، ويدرس معه المفاجأة في العمل الأسلوبي . . ويعرف (ريفاتير) الأنزياح بانه بعد ، أو عدول ، أو خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، فهو حيناً خرقالقواعد، وحيناً آخر لجوء إلىمانذر من التراكيب . .

في الحالة الأولى هو من مشمولات علم البلاغة ، فيقتضي تقييماً بالاعتماد على المعيار ؛ وفي الحالة الثانية البحث فيه من مقتضيات الالسنية ، والأسلوبية ؛ ويقترح (ريفاتير) ما يسميه بالسياق الأسلوبي تعويضاً عن الاستعمال الذي يحدد النمط العادي ؛ أن بنية النص من حيث العبارات والتراكيب تبرز مستويين ، أحدهما يمثل النسيج الطبيعي والآخر يزدوج معه ، ويمثل مقدار الخروج عن حده .

الأسلوبية والنقد الأدبي .

يذهب عبد السلام المسدي إلى أن ينفي عن (الأسلوبية) أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ؛ أو أنها يمكنها أن تنقض أصوليا النقد الأدبي (٢) ، (كذا) . .

وعلة ذلك في نظره أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث وسائله ؛ فهي كما هو يقول قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى التقييم . بالاحتكام إلى التاريخ ،

---

(١) حسب بالي الأسلوب هو الأستعمال نفسه ؛ أن اللغة مجموعة شحنات معزولة ، والأسلوب هو ادخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر :

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، السابق الذكر ، ص ١١٥ .

بينما رسالة النقد كامنة في أماطة اللثام عن رسالة الأدب . .

ويردف إلى ذلك أن النقد كميزان للموازين في الأدب عرف في تاريخه الطويل بصراع أبدي (١) بين الزمانية ،والآنية (كذا) ، ولكن (الأسلوبية) لا تكون حسب قوله الا معياراً آنياً (كذا) ، ولذلك هي لا تطمح إلا أن تكون رافداً ،وضوعياً يغذي النقد فيمده ببديل (٢) اختباري يحل محل الارتسام ، والانطباع (كذا) . .

وذلك في نظره لأن (الأسلوبية) رضخت لقانون جدلي شاذ (كذا) ؛ معادلته أن التغير في منهج التحليل يكشف ، ويقتضي (٣) في نفس الوقت تغيراً في التصورات المبدئية (كذا) ؛ ولذلك نجده يتعسف في إظهار عناصر هذه الجدلية ، أو محركها كما هو يدعي ، فيتهافت ، ويدلل على جهله بمبادىء الجدل . .

ثم ينبري يقترح في شبه ضياع معارفي لنظرية شمولية في تعريف الأدب ، والحدث الأدبي ؛ ويرى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث ، هي : حضور الانسان ، مؤلفاً كان ، أو مستهلكاً ، أو ناقداً ، وحضور الكلام ، وحضور الفن (٤) .

وتلك هي الظواهر الانسانية ، فاللغوية ، فالجمالية (كذا) ، والتي تقتسمها حسب زعمه علوم الانسان ، ومنها علم النفس ، ثم علم الدلالات ، ثم مكتسبات فلسفة الجمال ؛ وحضور الظاهرة الفنية في الحدث الأبداعي

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٥ .

(٢) البديل في مفهوم المسدي هو أن يتولد عن واقع معطى ووريث ينفي بموجب حضوره ما كان تولد عنه (ص ٤٨) ؛ فالأسلوبية في نظره امتداد للبلاغة ، ونفي لها في نفس الوقت (نفس الصفحة) وانظر ص ١٣٤ حيث يورد نفس المعنى . . ألا أن هذا المفهوم مغلوط من أساسه وضعياً ، وجدلياً . . وضعياً لأن البديل هو تواجد مجموعة مقدمات بعضها بديل بعض ، لأنها بمثابة مقدمة واحدة سليمة وصحيحة ؛ وجدلياً ، لأن الوريث ليس من الضروري تولده من شيء يكون طرحاً ، وبالتالي ليس من الضروري أن يقوم بنفي ما تولد عنه ، وسنعود إلى ذلك فوق . .

(٣) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٦ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٨ — ١١٩ .

يمكن الامتناد فيه ، كما هو يقول : إلى مكتسبات متمازجة المنابع ، فلسفة الجمال ، والفنون المقارنة ، وما اشبه(١)

الرد

وفي اعتقادنا أن عبد السلام مخطىء في تقديراته ، متعسف في أحكامه ، ظلم الأدب ، والنقد الأدبي، والأسلوبية على السواء ؛ بفعل انه يقيم بينها حواجز قاطعة ، ويلجأ إلى فلسفة الجمال ، والفنون المقارنة ، لتحل له ما يسميه ، ظلماً وتعسفاً ، بأشكالية الأدب ، والاسلوبية .

ولذلك وجدناه يقترح نظرية شمولية في تعريف الأدب ، تقوم على معالجة ظواهر الحدث الأدبي ، وخاصة حضور الفن ؛ ولكن ذلك مجرد هروب من المشكلة الأسلوبية ، ولا يحل أي اشكال ، آنياً كان أو زمانياً..لأن مثل هذه النظرية المائعة لا تستند إلى موقف نقدي فتحترمه ، ولا تحصر نفسها بمنهجية علمية ، حتى ولا فلسفية ، فتلتزمها . .

في حين أن الأليق ، والاكثر جدوى هو دائماً اعتبار الاسلوبية والنقد الادبي يتم بعضهمابعضاً في حدود امكانيات الدارسين ، بحيث لا يجوز الفصل بينهما ، كما انه لايجوز تكلف جدلية وهمية تجعل الأسلوبية بديلا عن النقد الأدبي ، كما هو يفعل . . .

وكنت قطعت في مباحث الجدل ، والأسلوبية أشواطاً ، هي اليوم بحمد الله معروفة ، بحيث (٢) وصلت إلى تصنيف حديث لصور البيان ، أدخلت فيه مفهوم الرمز ، والرمزية ، كما سبق أن كتبت في ذلك العديد من الدراسات ؛ ومن حيث أني من رعيل الأوائل الذين عملوا على بعث الروح الجدلية في الفكر العربي الحديث ، والمعاصر ، أحب أن أقف ، قبل كل شيء ، على مغالطات المسدي في الجدلية اللغوية التي يتوهمها ،

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٢٠ .

(٢) صور البيان في نظرنا نوعان صور تعبير ، وصور تحسين ؛ الأولى أما فكرية وهي التشبيه ، والصورة الرمزية ، والاستعارة ، والكناية ، أو وجدانية مثل التعجب ، والاستفهام ، والتمني ، والدعاء ، والسخرية ، أو نحوية ، مثل الحذف ، والقصر ، والتقديم والتأخير . . والثانية أما عضوية مثل المطابقة ، والإيجاز ، والأيجاز ، والمساواة والاستطراد ، أو لفظية ، مثل الجناس ، والتضمين ، والسجع ، وغيرها ، وسبق أن نشرت فيها دراسات متنوعة ، انظر مجلة (المورد) ، بغداد ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ١٩٧٦ ، حيث تلخيص لهذا التصنيف مع العديد من الشواهد .

وأفضت به إلى ما يسميه بنظرية شمولية في تعريف الأدب .

مغالطات جدلية

يرى المسدي ، بعد ان يتأمل في شيء من التعسف كلا من الانزياح ، والأبداع الفني ،أن (الظاهرة اللغوية) هي في ذاتها مصب جدولين ، أو نقطة تقاطع محورين (كذا) : أولهما هو الجدول النفعي ، ومداره اللغة الاولى ، وهو الأصل بالذات والزمن ، والثاني هو الجدول العارض ، ومحوره وضع اللغة الطارىء (كذا) . . .

ثم نجده يتعجل التحليل والتركيب ، فيقرر أن كلا هذين المظهرين واقع لغوي(١) الأول متنازل ، ويمثل في نظره (قضية) أي الطرح ، وهو الموجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الحيوان الناطق ، والثاني متعال ، وهو في نظره يمثل (النقيض) أو الموجود البديل لذلك (كذا) . . .

ويقول المسدي أثر ذلك أن الخطاب الأدبي هو التأليف ، ويقصد في تمثله (التركيبة) الجدلية لجدولي القضايا ، والنقائض في الظاهرة اللغوية ، على حد قوله ، أي أنه مزيج الضغط التنازلي ، والدفع المتعالي ، حتى ينتهي فيقرر بتعسف ، ودور مسوغ ، وأيضاً دون مبرر ، أن في ذلك (٢) سر ديمومة أشكالية الأدب ،وأشكالية الاسلوب ، كماهية مستعصية (كذا) . . .

ووالله لست أدري كيف أجاز لنفسه مثل هذا التمثل ؛ وليت شعري أين تكون هذه الجدلية ؟ . . وكيف هي تتحرك ؟ . . وماهي وجهة التناقض في ظهورها ؟ . أو أيضاً في حركتها ؟ . . كل ذلك لا نجد جواباً عليه ؛ غير تزمت للظاهرة اللغوية ، وهمي ومتكلف ، لاهو يتصف علماً ، ولا أدباً .· ناهيك بأنه لايجوز وضعياً ، ولا جدلياًاعتبار الادب مشكلا ، كما أن الاسلوب ليس بماهية مستعصية ! . . .

وهل الخطاب الأدبي تركيبة جدلية من ضغوط ، ودفوع ؟ . أين الجدلية في ذلك؟ . أننا لانستطيع حتى في حدود البنيات اللغوية ، والبلاغية ، والأدبية ، أو مايسمى ببنيات فوقية ، وتحتية تعود الى الثقافة ، والطبيعة ، وأيضاً اللغة والمجتمع ان نقول مثل هذاالقول.

وذلك بفعل المباشرة المستمرة التي في الأبداع الأدبي ، والتي هي مجرد انتشار ،

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠١ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٢ .

وتكشف ، وتحتاج اذا أردنا مصافحة جدلها اعتبار الملاشاة ، والتخارج الذاتي ؛ الأمر الذي يخرج بالبحث إلى مجال فلسفة اللغة ، وظواهريتها ،أو فلسفة الأبداع ، شعريته ، وايضاً مقاصده . . .

وفي اعتقادي أن المسدي وهم في الأبداع الذي في الدفع المتعالي كما هو يقول ، فاعتبره نقيضاً للنفعية التي للخطاب ، في حين يمكن للحالتين أن تتزامنا دون تناقض ، أو جدل. أو نضطر وقتها إلى تمييز الابداع عن أحوال الخطاب من أجل مصافحة الواقع الآني ، والتطوري ، وهو باستمرار تعددي . .

ومثل هذه المصافحة تحتاج إلى برهان على (قوة النفي) كما يقول أهل الجدل ، والتي هي في المباشرة الوجودية شيء من الذات. أن الجدل آنئذ في مجالات الظاهر الوجودي ، وعناصره ، ومنها الخطاب وبنياته اللغوية ، والفنية يصبح شيئاً من الملاشاة ، والتخارج الذاتي ؛ وكل ذلك يخرج بنا من مجال الأدب إلى مجال الظواهرية ، وتأمل شعرية الخطاب .

الشمولية والامكان المنهجي

كيف أذن نتخلى عن الاسلوبية ، ومنهجيتها ، وهي بهذا الثراء والخصب والمرونة ، من أجل نظرية موهوبة تدعي الشمولية ، في حين هي لاتضبط أسلوبياً ، ولا أدباً ، ولا تبرر عملا أسلوبياً ، ولا نقدياً . . .

وليسمح لي الأستاذ المسدي أن أنوه أني عندما عالجت الأسلوب بالمنهجية الظواهرية ، والتي هي اليوم أقرب المناهج التجريبية إلى العلم ، عملت على تفحص (تعددية) العلاقات في المفاعلة الأدبية ؛ وكنت في العديد من المناسبات أؤكد عليها ، وألفت النظر اليها ، ولا زلت أتفحص جوانبها ، واستلهمها أسرار الاسلوب ، والأبداع فيه . . .

أن (الاسلوب) هو تحقق شعرية ، تستند إلى تخطيطات تعود إلى الكاتب ، وتعددية واقعه ؛ وعلى ذلك يكون هذا الانتظام الذي تنتظمه المفردات والتراكيب اللغوية في خطاب أدبي هو جوهر العمل الاسلوبي سواء بالنسبة للكاتب ، أو الناقد . . .

ومن هنا كون الأساليب تتعدد عند الكاتب الواحد ، أو في الفترة الواحدة ؛ وذلك بحسب طاقات تحققها ، ونظامها ،ومن هنا أيضاً كون الانتباه اليها في شعريتها ، أو شكلها ، أو مضامينها متفاوت من ناقد إلى آخر ، وذلك حسب اهتمامه بها ، أو أيضاً أثرها فيه . . .

على هذا النحو يمكننا أن نفسر (الأسلبة) على حد تعبير الناقد (خلدون الشمعة) ، أي سيطرة الصيغة الأسلوبية المسبقة ، مما سنعود اليه بعد قليل.. ومن حيث أننا نقول بالتفي،

والملاشاة ، فاننا نفسر الأسلوب بحركة الواقع الذي تحققه ، وتعددية هذا الواقع . . .

ان الخطاب الأدبي في واقعه التعددي يصير يتم عن جدلية شعرية ، تصافح الماهيات ولكنها في الوقت نفسه تريد النظام . . وذلك أن حركة تنظيم الكاتب لمفرداته ، وتراكيبه من أجل أن تعبر عن أفكاره ، وأمياله تصير جدلية الخطاب الأدبي في تجاوزه تناقضات واقعه ، والذي تتصارع فيه أنواع النقائض من عناصر ، وأيضاً روابط واقعية ثقافية ، واجتماعية على السواء . . .

والكشف عن هذه الشعرية ، يصير إلى سبر أبعاد (التوتر الارادي) ، التي في تنظيم الكاتب لمفرداته ، وتراكيبه ، بغية ايصال مقاصده إلى القارىء . . وبفعل أن هذه المقاصد أصداء الحياة الفعلية ، والواقع العيني ، يبتعثها الكاتب على شكل شحنات شعورياً ، ولاشعورياً ، فأن الناقد من طبيعة عمله يتخذ منها موقفا ، فيحكم عليها أحكامه . .

ولكننا إذا نحن عملنا أسلوبيا ، انطلاقا من صور البيان ، وحاولنا الكشف عن هذه الشعرية ، ومظاهر تجاوزاتها ، وأيضا جدليتها ، وجدناها تتأسس ، كما يتأسس (العمل الأسلوبي) ، عند كل من الكاتب ، والناقد ، على ارادة الحياة ، والمثال ، والذات ، وبالتالي حدس الواقع ، وحساسية الجميل ، والتوق إلى الخلود . .

أمثلة من واقعنا

فاذا عدنا إلى شمولية المسدي ، وسمحنا لأنفسنا الأخذ بها . ترى أي علم نؤثر ، أم أية منهجية نصطنع ! ! مادام أن المناهج ، والمشارب ، والأذواق فيهما لاتنفك تتنوع ، وتتضارب ، ويتمايز بعضها عن بعض ! .

وعلى سبيل اللفت إلى واقعنا البلاغي ، والأسلوبي نفسه ، لأذكر محاولة المرحوم (أمين الخولي) في تصيير البلاغة فناً للقول (١) . . فقد اقترح (أمين الخولي) أن يقدم للعمل البلاغي الحديث ، بمقدمتين ، أحداهما نفسية ، تعرفنا بالملكات النفسية ، ومنها الوجدان ، والخيال ، والأخرى فنية تعرفنا بالجمال ، والاحساس به ؛ وهي الأمور التي تساعد الدارس للأدب على تبين أدبية الأدب ، بحيث يكون العمل الأسلوبي هو نفسه تبين هذه الأدبية ، والتي هي شيء من الفن ، والحياة . .

أليست هذه الدعوة على بساطتها أكثر

(١) كنت كتبت في (الأدب) القاهرية ، و(الاديب) اللبنانية ، وغيرهما ، العديد من الدراسات عن فن القول ، لأمين الخولي ، فاقتضى التنويه . .

قرباً من الصواب ، من شمولية المسدي التي لا تستند إلى منهجية ، ولا إلى جدل .. ان دعوة (أمين الخولي) دعوة بلاغية أسلوبية ، يؤطرها العلم ليشدها في نهاية الأمر إلى واقع الاقليم ، واجتماعيته ؛ في حين أن دعوة عبد السلام المسدي تترك المجال الأدبي ، والأسلوبي لصراع المبادىء ، والمناهج ، والفلسفات ، والاتجاهات ، وخاصة في مسائل النفي ، واللاشعور ، والتعبير ، والابداع . . .

وفي نظري أن ما يذهب اليه الأستاذ (خلدون الشمعة) ، من أنه يحق للناقد أن يصطنع لكل نص أدبي المنهج الذي يلائمه ، ويلائم دراسته (١) ، هو أكثر قرباً من الواقع ، والصواب ، من مثل هذه النظرية الشمولية التي يتكلفها عبد السلام المسدي . . وذلك أن هذا الاصطناع أمر يسوغه العلم ، كما أنه يحترم هو نفسه العلم ، في حين أن شمولية المسدي لا تتقيد بالضرورة بمنهجية معينة (٢) . .

وقد أخذ عبد السلام المسدي على (لطفي عبد البديع) قوله : — أن النقد الحديث قد استحال اليوم إلى نقد للأسلوب ، وأن مهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ، ومعايير جديدة (٣) . — ؛ فعلق على ذلك بأنه قلب لسلم القيم ، لا يعكس أمانة المخاض الجدلي التاريخي الذي تعيشه هذه المعارف الانسانية ، فضلا عن عوارض الخلط بين النقد الأدبي ، وعلوم اللسان (٤) . .

وأقول ، أن الظن ان المخاض الجدلي التاريخي لهذه المعارف الانسانية فصل ، أو يفصل بين النقد الادبي ، وعلم اللغة ، أو أيضاً العلم عامة ظن خاطىء ، غير صحيح . . وبالنسبة لواقعنا بالذات ، أن النقد الأدبي ، ومحاولات تطوير البلاغة ، وعلم اللغة هي وحدها اليوم مظاهر نشاطاتنا في تدعيم الأسلوبية ، وتحديد معالمها . .

---

(١) راجع له الشمس والعنقاء ، دمشق ١٩٧٤ ، والنقد والحرية ، دمشق ١٩٧٧ .

(٢) مثل ذلك المأخذ الذي أخذه بول ريكير ، يحق على المشرع البنيوي ليفي شتراوس ، من أن أعماله كانطية بدون ذات ، أو أنها صورية مطلقة . وقد كانت الظواهرية ، ومنها ظواهرية اللغة سبيل بول ريكير إلى ذلك ؛ فكيف تكون الحال بالنسبة لعناصر الخطاب ، أو الابداع فيه . .

(٣) التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا ، للدكتور لطفي عبد البديع ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٩٣ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٦ .

أمثلة من الخارج

ويمكن للاستاذ عبد السلام المسدي ، مع ذلك ، مطالعة الدراسات ، والبحوث التي قدمت إلى (ندوة سيريزي) النقد الأدبي(١) وخاصة بحث الاستاذ (جيرار انطوان) ، وعنوانه : — أسلوبية الصورة واسلوبية الموضوعات — ؛ أو الدارس الأسلوبي وجهاً لوجه أمام النقد القديم (٢) ، والنقد الحديث ؛ ثم دراسة الاستاذ (دومينيك نوجيه) بعنوان : — مختارات مفهرسة — ، سواها وعلق عليها ، وتخص مدارس النقد ، واتجاهاته (٣) . . .

أن الاستاذ (جيرار انطوان) ، من زاوية المنشيء الأدبي ، أي المتكلم في الخطاب الأدبي ، يتحدث عن برونو ، وعنايته بصاحب النص ، ومقاصده ، كما يتحدث عن ماروزو ، وديفو ، وتحليلاتهما لفوارق الانزياح ، او علاقة الانزياح بالتعبيرية اللغوية .

ثم أنه يتحدث عن سبيتزر ، ونظريته في السياج الحدسي ، والاستنباطي ، لنقل الاستدلالي ، كما يتحدث عن الكلمات الموضوع ، أي الأساسية ، والكلمات المفاتيح ، أي الكاشفة ، وجهود غيرو ، وبرونو فيها . . ثم يتحدث عن دراسة ريفاتير في عوامل الاستقطاب ، وأثرها في الأسلوب ، وبنياته . .

ومن زاوية الخطاب ، أو الأثر الادبي ، يتحدث عن مواقف الذين يعتبرون الأثر الأدبي شيئاً ، أي ثمرة ، أو نتاجاً ، أو حصيلة هي بمعزل عن منتجها ، فيحدثنا عن آراء ريفاتير في الوظيفة الأسلوبية ، وتحققها في ذاتها ، وعلى الخصوص بالنسبة لمنظور القراءة ، وأسسه ، وخارجاً عن القصد الجمالي

كما أنه يحدثنا عن شومسكي ، وبحثه في البنيات ذات الضغوط ، وهي مختلفة ، وتوليدية ، ومنطلقها اللغة ، والتحليل اللغوي ؛ كما يحدثنا عن أسلوبية الموضوعات ، في اتجاهها مباشرة إلى المدلولات ، من اجل موافاة الدوال ، ورسم الطريق التي اتبعها الكاتب ، فيعرض آراء بارث ، ومولينه ، وريشارد ،

(١) نشرت في سلسلة ١٠ — ١٨ ، كما نشرت مع مناقشاتها عند بلون . .

(٢) يمكن مطالعة آراء (لانسون) في الأسلوب ، وهو ناقد فرنسي من الطراز القديم ، في دراستنا عن الأسلوب والبلاغة ، المعرفة ، العدد ١٣٢ ، شباط ١٩٧٣ .

(٣) الاتجاهات المعاصرة في النقد ، باريز ١٩٦٧ ، ص ١٥٩ — ١٧٥ ، وص ٢٨٥ — ٣٠٩ ، وانظر أيضاً ص ٢٨١ وما بعدها . .

وستاروبنسكي ، وبيكار وغيرهم وغيرهم . .

وتجد في دراسة دومينيك نوجيه ، اشارات للعديد من المشترعين الأسلوبيين ، ونقاد الادب ، ودارسي اللغة ، مع تحليل لاتجاهاتهم ، وأهم كتبهم ، بما يؤكد وحدة الدراسات الاسلوبية ، والنقدية ، وأن بعضها يتم البعض الآخر في حدود الامكان المنهجي . .

محاولات أسلوبية

ومن قبيل اللفت إلى واقعنا البلاغي ، والأسلوبي ، وعلى سبيل التدليل على مجالات العمل الاسلوبي في تراثنا العربي ، والامكانيات المنهجية في معالجته ، وتطويره ، أقول حاول أن تحصر المفردات الأدبية التي في قصيدة ، أو قصة ، أو رواية ، أو مسرحية ، ثم حاول تحليل تراكيبها اللغوية ، والبلاغية ، ولأقل ايضاً الاسلوبية ، وخاصة ذات الشحنات والضغوط ، والمجازات (١) ، فأني أفق سينفتح أمامك بالنسبة لحدود المعاصرة والحداثة ، حدود التطوير البلاغي ، والاسلوبي نفسه . .

فكيف لو كان العمل الأسلوبي ، والنقدي في حدود البنية الأدبية نفسها ، بنية القصيدة ، أو القصة ، أو الرواية ، أو المسرحية ، والتي يحاول اليوم عدد من دارسينا ونقادنا في سورية ، ولبنان ، وشمال أفريقيا أن يقولوا فيها قولتهم . .

في الحالة الاولى تقف على أسرار التركيب اللغوي ، والأسلوبي ، وتطوراتهما بين التقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتعجب ، والاستفهام ، والدعاء ، والاختيار ، والتوزيع ؛ وفي الحالة الثانية تقف على اسرار العلاقة التعددية (٢) كما سبق التنويه ، والتي بين الشكل والمضمون ، رغم أن من البنيويين من يقول بوحدة الشكل والمضمون في الأثر الأدبي ، أيا كان نوعه . .

أو تأمل أيضاً الرمز ، وهو مفهوم

(١) لقد حاولت ذلك بالنسبة لعدد من شعرائنا ، ومؤخراً قمت بنفس المحاولة أزاء شعر محمد عمران ، وشوقي بغدادي . .

(٢) يعتبر أدب عادل أبو شنب محققاً لهذه العلاقة التعددية ، والتي وصل إليها عن طريق تطوير طريقة التداعيات والحديث النفسي ، في اتجاه انساني ، وواقعي صريح .

حديث (١)، لم يكن في بلاغتنا القديمة، وعملت على ادخاله فيها، ضمن تصنيف حديث لصور البيان، تجد الى أي مدى يستجيب أدباؤنا للحياة، والواقع، وملابساتهما، وكيف يتصرفون بالصور، والتشبيهات في اتجاهات مختلفة، وبالتالي الى أي مدى تتسع لغتنا لمثل هذه الأسلوبية، وشعريتها..

وفي نظرنا أن النظرية الأدبية يجب أن لا تفصل بين الاسلوبية، والنقد الأدبي، على العكس يجب أن تتسع لكل منهما، كما هي الحال عند الغربيين... وذلك بفعل أن المفاعلة الأدبية هي باستمرار مفاعلة تعددية، ويعكسها تطور الانواع، والأساليب نفسها..

في حين أن عبد السلام المسدي يقرر صراحة أن الأسلوبية تفترق عن البلاغة، في أن الاولى وضعية، وصفية، والثانية تقييمية، معيارية؛ الا أن ذلك اليوم شيء قديم، ومتجاوز، بدليل أن الاسلوبيين على اختلاف اتجاهاتهم، ومناهجهم يتدبرون اليوم المعيار تدبراً وضعياً، وصفياً..

استفتاء

وكانت مجلة المعرفة استفتت عدداً من الأدباء (٢) عن — الأسلوب المتوارث، وتجاوزه —؛ وذلك على سبيل تشخيص حال واقعنا الأدبي، ومواقف الأدباء من اللغة. ومن الذين أجابوا على استفتائها عبد السلام العجيلي، وعلي عقله عرسان، وسعد الله ونوس، وشوقي بغدادي وغيرهم، وغيرهم..

جعلت المجلة سؤالها على النحو التالي: — هل تعتبر الأسلوب الموروث في التعبير نموذجاً يحتذى به.. أم أنه نمط من أنماط التعبير يمكن، أو ينبغي تجاوزه؟.—.

(١) تجد في كتاب الدكتور محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧ التنويه بالعديد من تعريفاتنا، واجتهاداتنا في الرمز، وقد كتبت مؤخراً دراسات مستجدة شرحت فيها كيف أن الرمز ملابسة، وأنه تثبيت الواقع مع ملابسة مرموزه؛ التثبيت آني والملابسة زمانية في حدود...

(٢) المعرفة، العدد ١٧٨، كانون الأول ١٩٧٦؛ ص ٢٢٥ وما بعدها، وانظر أيضاً النقد والحرية، السابق الذكر، ص ١٧٦ وما بعدها..

وكانت الردود متنوعة ، لدرجة أن بعضها استنكر السؤال أصلا ، واستغربه ، والبعض الآخر حاول التوفيق بين شقيه ، أي امكان احترام الأسلوب القديم ، مع امكان تجاوزه . .

وقد علق الناقد (خلدون الشمعة) على الردود بحيطة ، بعد أن حللها بدقة . . فقرر وجود الأسلبة ، في واقعنا ، أي سيطرة الصيغة الاسلوبية المسبقة ، واعتبرها المعادل الموضوعي للاستلاب ، الأمر الذي سوغ له كناقد أن ينبه عليها . .

وغني عن التنويه أن الأساليب تدرس عند الغربيين من زوايا مختلفة ، تاريخية ، ونوعية ، فتبرز خصائصها ، وعناصرها ، وحيواتها زمانياً ، وآنياً ، مما يتيح للناقد منافذ على عمل اسلوبي ، نقدي منصف . .

وختاماً ، ما دام أن عبد السلام المسدي يطمح الى نظرية شمولية في الأدب تتجاوز الأسلوبية ، وتسمح بتمثل المعارف العلمية ، والفلسفية على اختلاف مشاربها ، ومناهجها ، فكيف جعل العنوان الثاني لكتابه ، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي . . وما عسى أن يكون هذا البديل الألسني الذي يريد أن ينفي حتى طاقات الخطاب الأدبي في سيرتها عند الكاتب ، والناقدعلى السواء ؟ .

على العكس يجب أن نقر بشجاعة ، ونزاهة تامتين ، أن الأسلوبية نقلة علمية جديدة في دراسة اللغة ، والأدب ، ولا تتعارض مع النظرية الأدبية ، ولا مع النقد الأدبي . . هكذا يتمثلها الاسلوبيون واستطعنا أن نفيد منها في تحديد الاسلوب ، وتطوير صوره ، ومنهاادخالالرمزفي البلاغة العربية الحديثة . .

وحري بنا بالنسبة للمعاصرة والحداثة أن نظل متمسكين برصيدنا البلاغي ، فنعمل على الافادة منه ؛ إنه سيساعدنا على تطوير تراثنا الأدبي ،والنقدي نفسه؛واحترامالعلم لا يتنافى أبداً مع اعتبار الحدود الأولية التي يقطعها النقد الأدبي الحديث عندنا نقداً أسلوبياً ، بل عملا أسلوبياً أيضاً . .

ان هذا الاحترام،اذا توفر عندكل من الكاتب والناقد ، يؤكد حرية القول ، والابداع ، والنقد كافة ؛ لأنه هو نفسه يسوغ الانتماء الفكري ، والاجتماعي ، ويفسح المجال للعمل الاسلوبي النزيه ، والتنظير فيه التنظير الأمين .